V

A HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO

V

MIGUEL ÂNGELO

A RENASCENÇA

WILL DURANT

A História da Civilização na Itália do Nascimento de Petrarca à Morte de Ticiano — 1304 a 1576

A HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO

A RENASCENÇA

WILL DURANT

28825-8

A RENASCENÇA

Em 1926, Will Durant alcançou ampla e súbita popularidade com o livro *História da Filosofia*. Agora, ao chegar ao quinto volume de sua monumental *História da Civilização*, vem consolidar ainda mais a fama mundial que conquistou graças a sua *filosofia da história*. Neste novo livro, Will Durant aplica seu "método integral" à encantadora e exuberante Renascença Italiana, do nascimento de Petrarca, em 1304, à morte de Ticiano, em 1576.

O "método integral" pretende produzir uma história filosófica: formar um quadro unificado e dar uma perspectiva nova e mais ampla que a das abordagens convencionais e compartimentadas do passado. O essencial é a síntese em uma escala grandiosa: a apresentação de todas as fases de uma cultura ou de uma época em um painel total, e em uma única narrativa. Em A RENASCENÇA, Will Durant faz um estudo preliminar de seus fundamentos e antecedentes econômicos — o crescimento da indústria, a ascensão das famílias de banqueiros como os Médici, os conflitos entre o trabalho e o capital — e examina as razões pelas quais a Itália foi a primeira nação, e Florença a primeira cidade na Itália, a experimentar esse despertar da mente moderna. O historiador acompanha o florescimento cultural de Florença a Milão, Mântua, Ferrara, Verona, Veneza, Pádua, Parma, Bolonha, Rimini, Urbino, Perugia, Siena e Nápoles, e a história atinge seu clímax na Roma dos grandes papas da Renascença.

A todo momento, Will Durant traça preciosas vinhetas de personagens famosos: Petrarca; Boccaccio; Cósimo de Médici; Fra Angelico; Donatello; Lourenço, o Magnífico; Botticelli; Policiano; Fra Bartolomeo; Andrea del Sarto; Ludovico, o Mouro; Beatrice e Isabella d'Este; Leonardo da Vinci; Bramante; Piero della Francesca; Signorello; Perugino; Mantegna; Ariosto; Giovanni Bellini; Giorgione; Aldo Manucci; Correggio; Alexandre VI; César Bórgia; Lucrécia Bórgia; Júlio II; Leão X; Rafael; Miguel Ângelo; e Clemente VII.

Este quinto volume da série *História da Civilização* — completamente autônomo — leva a narrativa a uma culminância dramática com a luz crepuscular de Florença e Veneza depois do terrível Saque de Roma em 1527; mas Will Durant mostra como até mesmo o "declínio da Renascença" (1527-1576) foi rico, com Ticiano, Aretino, Veronese, Benvenuto Cellini e a segunda vida, por assim dizer, de Miguel Ângelo.

Através dessa perspectiva total, podemos seguir o processo de auto-emancipação do indivíduo na Renascença, à medida que ele ia descobrindo que "o universo não tinha outra finalidade senão sua felicidade". Assistimos a cada cidade da Itália produzir gênios e depois bani-los. Somos envolvidos na "primeira primavera transcendente do mundo moderno". Enquanto este painel se desenrola diante de nós, percebemos que a Renascença não foi só um renascimento, mas o amadurecimento de uma cultura de esplendor quase cegante. Will Durant mostra como a Renascença, recuperando a cultura clássica, marcou o fim do domínio milenar da mentalidade oriental sobre a Europa. Ao final, prepara-nos para Erasmo, Bacon e Descartes, que "ecoavam a voz da razão em meio ao embate de fés militantes". Então, já podemos chegar até Spinoza, Voltaire, Gibbon, Goethe e os titãs de nosso tempo, que ainda evocam a atmosfera da Renascença: "Hoje, em toda a Europa e nas Américas, há espíritos cultivados e vigorosos, camaradas do País da Mente, que se alimentam e vivem deste legado de liberdade mental, sensibilidade estética, compreensão amigável e solidária; perdoando à vida suas tragédias, abraçando suas alegrias dos sentidos, da mente e da alma; e levando sempre em seus corações, por entre hinos de ódio e acima do ronco dos canhões, a canção soberana da Renascença."

Embora planejado, preparado, escrito, reescrito e revisto três vezes em três anos, este livro é produto de uma vida inteira de estudos e viagens. Will Durant visitou a Itália pela primeira vez em 1912, e depois em 1927, 1930, 1936, 1948 e 1951. Ele não pretende ter o menor direito de emitir julgamentos técnicos sobre as obras a que se refere, mas não hesitou em exprimir suas preferências. Ao final de quarenta anos de estudo, seu entusiasmo pela Renascença conserva todo o fervor da juventude.

A RENASCENÇA

Por WILL E ARIEL DURANT
A HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO

Vol. I — Nossa Herança Oriental
Vol. II — Nossa Herança Clássica
Vol. III — César e Cristo
Vol. IV — A Idade da Fé
Vol. V — A Renascença
Vol. VI — A Reforma
Vol. VII — Começa a Idade da Razão
Vol. VIII — A Era de Luís XIV
Vol. IX — A Era de Voltaire
Vol. X — Rousseau e a Revolução
Vol. XI — A Era de Napoleão

WILL DURANT

A HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO

V

A RENASCENÇA

A História da Civilização na Itália de 1304-1576

Tradução de Mamede de Souza Freitas
Revisão de Marcos Roma Santa

2ª EDIÇÃO

À MINHA ESPOSA
que muito me auxiliou
a escrever este livro

Prefácio

ESTE volume, embora seja uma obra completa e independente, constitui a Quinta Parte da História da Civilização, escrita de conformidade com o "método integral", qual o de se unir, em uma só narrativa, todas as fases de atividades humanas. A série começou em 1935 com *Nossa Herança Oriental* — a história do Egito, Oriente Próximo e Oriente Médio até o ano 323 a.C., e da Índia, China e Japão até 1930. A Segunda Parte, *Nossa Herança Clássica* (1939), registrou a história e a cultura da Grécia desde os primeiros tempos, e a história do Oriente Médio e Oriente Próximo desde o ano 323 a.C. até a Conquista dos Romanos no ano 146 a.C. A Terceira Parte, *César e Cristo* (1944), expôs a história da civilização da raça branca até o ano 325 d.C., girando sobre a grandeza e decadência de Roma e os primeiros séculos da cristandade. A Quarta Parte, *A Idade da Fé* (1950), continuou a narrativa até 1300, incluindo a civilização bizantina, o islamismo, o judaísmo e a cristandade latina.

O presente trabalho tem por objetivo fornecer um quadro completo de todas as fases da vida humana na Itália da Renascença — desde o nascimento de Petrarca, em 1304, até à morte de Ticiano, em 1576. O termo "Renascença", neste livro, refere-se apenas à Itália. Esta palavra não se aplica propriamente a evoluções locais, tais como os renascimentos exóticos que ocorreram na França, Espanha, Inglaterra e Países-Baixos, nos séculos XVI e XVII; mesmo na Itália tal designação acentua de modo indevido a ressurreição das letras clássicas, o que, para aquele país, era de menos importância que o desenvolvimento de sua economia e cultura em suas próprias formas características.

A fim de evitarmos a repetição superficial dos excelentes livros que sobre esta matéria vieram a lume, ampliamos a escala de tratamento, conforme se poderá comparar com os volumes anteriores desta série. Além disso, à medida que nos aproximamos de nossa própria época, nossos interesses vão-se estendendo cada vez mais; ainda sentimos em nosso sangue a seiva daqueles séculos efervescentes em que começou a vida da Europa moderna. Suas idéias, acontecimentos e personagens tornam-se especialmente vitais para a compreensão de nossa mentalidade e de nossos tempos.

Estudei primeiramente quase todas as obras de arte mencionadas neste livro, porém me falta o conhecimento técnico que poderia dar-me o direito de expressar qualquer crítica. Ousei, no entanto, manifestar minhas impressões e preferências. A arte moderna está absorvida por uma reação perdoável contra a Renascença e esforça-se por encontrar novas formas de beleza ou valor. A apreciação da Renascença não de-

ve impedir-nos de acolher qualquer experiência sincera e disciplinada para imitar, não os seus produtos, mas sim a sua originalidade.

Se as circunstâncias o permitirem, aparecerá, daqui a três ou quatro anos, um sexto volume, provavelmente com o título de *A Era da Reforma*, abrangendo a história das civilizações cristã, islâmica e judaica à parte da Itália, a partir de 1300, e, na Itália, de 1576 a 1648. Essa escala de tratamento ampliada e a iminência de senilidade aconselham a planejar o fim desta série com um sétimo volume, *A Idade da Razão*, o qual poderá levar a narrativa até ao começo do século XIX.

Cumpre-me agradecer ao Sr. Joseph Auslander por ter permitido transcrever a bela tradução que fez de um soneto de Petrarca; à *Cambridge University Press* por ter também permitido a transcrição de um parágrafo de Richard Garnett, do Quinto Volume de *The Cambridge Modern History*; a minha esposa, por um sem-número de sugestões e conversações esclarecedoras; ao Dr. C. Edward Hopkin, pelo auxílio prestado na classificação do material; às Srtas. Mary e Flora Kaufman, pelos auxílios de amanuenses que me dispensaram; à Sra. Edith Digate pela maneira competentíssima como datilografou um manuscrito muito difícil de se ler e a Wallace Brocway, pela sua perícia na revisão e pareceres.

Embora com atraso, devo ainda agradecer a meus editores. Achei-os ideais em minha longa associação com eles. Dispensaram-me toda a consideração, partilharam de minhas despesas nas pesquisas e jamais deixaram que os cálculos de lucros ou prejuízos influíssem em nossas relações. Em 1926, publicaram a minha *Story of Philosophy* (*História da Filosofia*), esperando cobrir apenas as despesas. Há 27 anos que mantemos relações felizes e agradáveis.

Notas para se usar este livro

1. As passagens em tipos menores destinam-se aos estudiosos e poderão ser omitidas, sem prejuízo, pelos demais leitores.
2. Ao localizar-se as obras de arte, serão empregados os nomes das cidades para se indicar suas principais galerias de quadros, p. ex.:

Bérgamo, a Academia Carrara;
Berlim, o Museu Kaiser-Friedrich;
Bréscia, a Pinacoteca Martinengo;
Chicago, o Instituto de Arte;
Cleveland, o Museu de Arte;
Detroit, o Instituto de Arte;
Leningrado, o Hermitage;
Londres, a Galeria Nacional;
Madri, o Museu do Prado;
Mântua, o Palácio Ducal;
Milão, a Galeria de Brera;
Módena, a Pinacoteca Estense;
Nápoles, o Museu Nacional;

Nova York, o Museu Metropolitano de Arte;
Parma, a Galeria Real;
Veneza, a Academia;
Washington, a Galeria Nacional; mas as grandes galerias de Florença serão mencionadas pelos seus nomes, Uffizi e Pitti, assim como a Borghese, de Roma.

WILL DURANT

Los Angeles, 1º de dezembro de 1952.

Índice

LIVRO I

INTRODUÇÃO
1300-1377

LIVRO II
A R NASCENÇA FLORENTINA
1378-1534

LIVRO III
O ESPLENDOR DA ITÁLIA
1378-1534

LIVRO IV
A RENASCENÇA DE ROMA
1378-1521

LIVRO V
A DERROCADA

LIVRO VI
FINALE
1534-76

LIVRO I

INTRODUÇÃO

1300-77

CAPÍTULO I

A Era de Petrarca e Boccaccio

1304 — 75

I. O PAI DA RENASCENÇA

NAQUELE mesmo ano de 1302, em que o partido aristocrático dos *neri* (pretos), tendo-se apoderado do governo de Florença pela força, exilou Dante e outros *bianchi* (brancos) da classe média, a oligarquia triunfante acusou um *branco* jurista, *Ser* (mestre) Petracco, de ter falsificado um documento legal. Petracco recusou-se a comparecer ao julgamento, tachando a denúncia de artifício de que lançavam mão para destruírem sua carreira política. Foi condenado à revelia e deram-lhe a faculdade de escolher: ou pagaria pesada multa ou sua mão direita seria decepada. Como ainda se recusasse a comparecer diante do tribunal, foi banido de Florença, tendo seus bens sido confiscados. Levando consigo a esposa, fugiu para Arécio. Aí, dois anos depois, nascia Francesco Petrarca (nome mais eufônico, que o filho adotou mais tarde).

Predominantemente gibelina — preferindo aliar-se politicamente aos imperadores do Sacro Império Romano em vez de aliar-se aos papas — a pequena Arécio experimentou no século XIV todas as tribulações de uma cidade italiana. A Florença dos guelfos — que apoiava os papas contra os imperadores, na luta pelo domínio político da Itália — tinha subjugado Arécio em Campaldino (1289), onde Dante combateu; em 1340, todos os gibelinos arecianos de 13 a 70 anos foram exilados, e em 1384 Arécio caiu definitivamente sob o domínio de Florença. Aí, em tempos antigos, nascera Mecenas; nela, os séculos XV e XVI veriam o nascimento de Giorgio Vasari, que iria tornar célebre a Renascença, e de Pietro Aretino que, durante algum tempo, a tornaria infame. Todas as cidades na Itália produziram gênios e os desterraram.

Em 1312, *Ser* Petracco correu para o norte a fim de receber o Imperador Henrique VII como o soberano que haveria de salvar a Itália ou, pelo menos, os seus gibelinos. Tão apaixonado quanto Dante, naquele ano, Petracco mudou-se com a família para Pisa e ficou aguardando a destruição dos guelfos de Florença.

Pisa figurava ainda entre os esplendores da Itália. A destruição de sua frota pelos genoveses em 1284 reduzira suas possessões e limitara seu comércio; a luta dos guelfos e gibelinos, em suas ruas, deixou-a com pouca energia para afastar as garras imperialistas de uma Florença mercantil, ansiosa por dominar o Arno até à embocadura. Seus bravos cidadãos, porém, vangloriavam-se de sua majestosa catedral de mármore, de seu precário campanário e de seu célebre cemitério, o Campo Santo, cujo centro quadrangular fora coberto de terra proveniente da Palestina e cujas paredes haveriam logo de receber afrescos de Lorenzetti e dos discípulos de Giotto e cujos túmulos, com

suas esculturas, deram a imortalidade de um momento aos heróis mortos e também aos ricos. Na Universidade de Pisa, logo após sua instalação, o sutil jurista Bartolo de Sassoferrato adaptou a lei romana às necessidades da época, porém fraseou a ciência das leis com tal verbosidade esotérica que arrancou críticas cerradas de Petrarca e Boccaccio. Talvez Bartolo achasse prudente a obscuridade, pois justificava o tiranicídio e negava aos governos o direito de se apropriarem da propriedade do homem salvo pelo devido processo legal.[1]

Henrique VII morreu (1313) antes que pudesse resolver se seria ou não imperador dos romanos. Os guelfos da Itália exultaram e *Ser* Petracco, sentindo-se inseguro em Pisa, emigrou com a esposa, a filha e dois filhos para Avinhão, no Ródano, onde a corte papal que ali se estabelecera havia pouco tempo e uma população que se ia expandindo rapidamente ofereciam boas oportunidades para um hábil advogado. Subiram a costa até Gênova. Petrarca jamais esqueceu o quadro deslumbrante que lhe apresentou a Riviera italiana — cidades à semelhança de diademas nos cumes das montanhas que desciam até às bordas de mares verdes e azuis; isso, dizia o poeta, "parecia mais o paraíso do que a terra".[2] Encontraram Avinhão tão abarrotada de dignitários, que seguiram para Carpentras (1315), distante umas 15 milhas; aí Francesco viveu quatro anos em feliz ociosidade. Essa felicidade terminou quando foi enviado a Montpellier (1319-23) e depois a Bolonha (1323-26) para estudar direito.

Bolonha parece ter-lhe agradado. Era uma cidade de universidades, cheia de travessuras de estudantes, do odor das ciências e da excitação criada pelos espíritos independentes. Foi aí, naquele século XIV, que foram dadas as primeiras aulas de anatomia humana. Havia professoras, algumas, como Novella d'Andrea (falecida em 1366), tão atraentes que, segundo a tradição, possivelmente com o exagero da imaginação, lecionavam com o rosto coberto por um véu para que sua beleza não desviasse a atenção dos alunos. A comuna de Bolonha figurou entre as primeiras a desvencilhar-se do jugo do Sacro Império Romano e a proclamar sua autonomia; já em 1153 havia escolhido seu próprio *podestà* e, durante dois séculos, manteve um governo democrático. Mas em 1325, ao tempo em que Petrarca lá se achava, sofreu de Módena uma derrota tão desastrosa, que se colocou sob a proteção do papado, aceitando, em 1327, como governador, um vigário do papa. A isso se ligaram muitos fatos amargos.

Petrarca apreciava o espírito de Bolonha, porém odiava as cartas da lei. "Era-me penosíssimo aprender uma arte que eu jamais praticaria desonestamente e que de outro modo mal poderia fazê-lo."[3] Tudo o que lhe interessava nos tratados legais eram as "inúmeras referências às coisas antigas de Roma". Em vez de estudar direito, pôs-se a ler tudo que pôde encontrar de Virgílio, Cícero e Sêneca. Estes lhe abriram um novo mundo, mundo de arte filosófica e literária. Começou a pensar como eles e ansiava poder escrever também como eles. Quando lhe morreram os pais (1326), abandonou o estudo de direito, voltou para Avinhão e mergulhou na poesia clássica e no amor romântico.

Foi na Sexta-Feira Santa de 1327, conta-nos ele, que viu a mulher cujos encantos reprimidos tornaram-no o mais célebre poeta de seu tempo. Descreveu-a em fascinantes minúcias, porém conservou tão bem em segredo a sua identidade que até mesmo os amigos a julgavam invenção de sua musa, e consideravam toda aquela paixão mera imaginação poética. Contudo, em uma das páginas em branco de um livro que copiara de Virgílio, zelosamente conservada na Biblioteca Ambrosiana, de Milão, poder-se-ão ver ainda as palavras que escreveu em 1348:

> Laura, que se distinguia por suas virtudes e foi grandemente celebrada pelos meus versos, apareceu-me pela primeira vez aos olhos... no ano de Nosso Senhor de 1327, no dia 6 de abril, à primeira hora, na igreja de Santa Clara, em Avinhão. Nessa mesma cidade, no mesmo mês, no mesmo dia 6, na mesma primeira hora, no ano de 1348, essa centelha se extinguiu.

Quem foi essa Laura? Foi registrado em Avinhão, em 3 de abril de 1348, um testamento por uma Laura de Sade, esposa do conde Hugues de Sade, a quem dera 12 filhos; presumivelmente foi esta a dama dos amores do poeta. Seu esposo era parente distante do mais célebre sadista da História. Uma miniatura que se atribuiu a Simone Martini, atualmente na Biblioteca Laurenciana de Florença, é, segundo a tradição, descrita como retrato da Laura de Petrarca. Mostra um rosto de beleza delicada, os lábios finos, o nariz direito e os olhos abaixados sugerindo modéstia e meditação. Não sabemos se Laura era casada ou uma jovem já mãe de filhos quando Petrarca a viu pela primeira vez. O certo é que ela encarou friamente a paixão dele, e o fato de mantê-lo à distância com recusas o estimulou muito mais. A sinceridade ocasional de seus sentimentos para com ela é comprovada pelo remorso que teve depois por causa de seus elementos sensuais e pela gratidão para com a extraordinária influência daquele amor sem recompensa.

Naquele tempo, Petrarca vivia na Provença, a terra dos trovadores; o eco de suas canções ainda pairava em Avinhão; como sucedera com o jovem Dante, uma geração antes, Petrarca tornou-se, sem que o percebesse, um trovador, e exteriorizava sua paixão em infindável número de versos. O escrever poesias era então um passatempo popular; Petrarca queixou-se, em uma de suas cartas, de que juristas e teólogos, e até mesmo seu próprio criado, viviam às voltas com as rimas e receava que não tardaria muito para que "as próprias vacas começassem a adubar a terra com poesias".[4] Herdou de seu próprio país a forma do soneto e ligou-a à difícil feitura das rimas que, durante séculos, amoldou e embaraçou a poesia italiana. Passeando ao longo dos pequenos rios ou pelas colinas, ajoelhando-se embevecido durante as vésperas ou à missa, mergulhando entre verbos e adjetivos no silêncio de seu quarto, compôs, durante os 21 anos que se seguiram, 207 sonetos e algumas outras poesias sobre Laura, então ainda viva e criando filhos. Reunidas em cópias manuscritas, à guisa de *Canzoniere* ou livro de canções, suas composições caíram no agrado dos jovens, dos velhos e do clero italianos. Ninguém se preocupou com o fato de que o autor, não vendo perspectiva alguma de progresso a não ser na Igreja, tinha feito a tonsura e entrado nas ordens menores, aspirando a um benefício; mas Laura talvez se tivesse ruborizado — e entusiasmado — se soubesse que seus cabelos, sobrancelhas, olhos, nariz e lábios... eram cantados desde o Adriático até ao Ródano. Jamais na literatura que se salvou neste mundo foi a emoção de amor tão decantada com um sem-número de artifícios. Em seus versos viam-se belos conceitos de desejo ardendo na chama de um grande amor que obedecia à rima e ao ritmo:

Di rime armato ond'oggi mi disarmo,
con stil canuto avrei fatto, parlando,
romper le pietre e pianger di dolcezza.

O povo italiano recebeu esses frutos deliciosos na música mais requintada que sua língua até então ouvira — sutil, delicada e melodiosa, com imagens resplandecentes,

fazendo até mesmo Dante parecer, às vezes, imperfeito e ríspido; na verdade, aquela linguagem gloriosa — em que a vogal triunfava sobre a consoante — atingiu o pináculo da beleza, o qual se tornou hoje inacessível. Um alienígena poderá traduzir o pensamento, mas quem traduzirá a música?

In qual parte del ciel, in quale idea
Era l'esempio, onde Natura tolse
Quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
Mostrar que giù quanto lassù potea?

Qual ninfa in fonti, in selve mai qual dea,
Chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse?
Quando un cor tante in sè vertuti accolse?
Benchè la somma è di mia morte rea.

Per divina bellezza indarno mira
Chi gli occhi de costei già mai non vide
Come soavemente ella gli gira;

Non sa come Amor sana, e come ancide,
Chi non sa come dolce ella sospira,
E come dolce parla, e dolce ride.[5]

Em que belo reino, de idéia radiosa,
A Natureza achou o molde de onde traçou
A suave luzente imagem que mostra
Cá na terra o que ela nos céus forjou?

Que ninfa das fontes, que dríade oculta
Nos bosques tais áureas mechas lançou
Aos ventos? Que seio tais artes conheceu?
Mas sua maior virtude contém minha morte.

Busca em vão a beleza celeste, o que
Jamais contemplou seus olhos perfeitos,
Azuis e vivos, ardendo a brilhar —

Não sabe que o amor cede e nega;
Só sabe quem sabe quão docemente
Ela fala e ri, e doce suspira.[6]

Suas poesias, seu espírito jovial, sua sensibilidade à beleza feminina, à natureza, à conduta, à literatura e à arte criaram um lugar para Petrarca na sociedade culta. O ter ele condenado a moral eclesiástica em Avinhão não impediu que grandes dignitários da Igreja, como o bispo Giacomo Colonna e o irmão dele, o cardeal Giovanni Colonna, lhe oferecessem hospitalidade e o protegessem. Como a maioria de nós, ele desfrutou dos favores e perdoou tudo para depois, já então farto, lavrar a sua condenação. Entre um soneto e outro dedicados a Laura, viveu com uma amante, que lhe deu dois filhos ilegítimos. Teve vagares para fazer suas viagens e, ao que parece, bens substanciosos; vamos encontrá-lo em Paris, em 1331, depois em Flandres e na Alemanha, em seguida em Roma (1336) como hóspede dos Colonnas. Ficou profundamente comovido ao avistar as ruínas do Fórum, as quais revelavam a força e a grandeza de tempos antigos, que era um contraste vergonhoso com a miséria daquela capital medieval abandonada. Pleiteou junto a cinco papas sucessivos que o deixassem sair de Avinhão e voltar para Roma. No entanto, ele mesmo deixara Roma e voltara para Avinhão.

Durante sete anos, entre uma viagem e outra, viveu no palácio do cardeal Colonna, onde conheceu os mais distintos eruditos, dignitários da Igreja, juristas e estadistas da Itália, França e Inglaterra, aos quais transmitia algo de seu entusiasmo pela literatura clássica. Ressentia-se, porém, com a corrupção simoníaca de Avinhão, com o tempo que os eclesiásticos perdiam em litígios, com a vida ignominiosa dos cardeais com cortesãs, com o apego da cristandade às coisas mundanas. Em 1337, comprou uma pequena casa em Vaucluse — "Vale Fechado" — a umas 15 milhas a leste de Avinhão. Viajando-se através de cenários majestosos para se descobrir aquele esconderijo, fica-se surpreso ao ver que se trata de pequenina moradia construída junto a um rochedo, oprimida pör rochas maciças, porém acariciada pelo curso tranqüilo do ondulante Sorgue. Petrarca antecipou-se a Rousseau não somente no complicado sentimento do amor como também no prazer que usufruía naquele cenário da natureza. "Gostaria

que soubésseis" — escreveu ele a um amigo — "com que prazer passeio, livre e só, pelas montanhas, florestas e riachos." Já em 1336, habituara-se a galgar o monte Ventoux (de mais ou menos dois mil pés de altura) como simples exercício e para poder gozar a vista do alto e também pela vaidade de chegar até ao cume. Em Vaucluse trajava-se como aldeão, pescava em um pequeno ribeirão, cuidava de duas hortas e contentava-se "com um único cão e apenas dois criados". Seu único pesar (pois extravasava a paixão por Laura em rimas inesquecíveis) era de se ver demasiado longe da Itália e demasiado perto de Avinhão.

Daquele pedaço de terra movimentou meio mundo literário. Gostava imensamente de escrever longas cartas aos amigos, aos papas e reis, a autores falecidos e à posteridade. Guardava as cópias de sua correspondência e, nos últimos anos de vida, alimentou o orgulho de revê-las para publicação póstuma. Tais epístolas, escritas em latim vigoroso e quase ciceroniano, constituem as mais belas prendas de sua pena. Algumas, que criticavam severamente a Igreja, ele as manteve em segredo até a sua morte. Conquanto aceitasse com aparente sinceridade toda a doutrina católica, vivia, em espírito, com os homens do passado; escrevia a Homero, Cícero e Tito Lívio como se fossem companheiros vivos e queixava-se de não ter nascido nos heróicos dias da República Romana. Costumava chamar a um de seus correspondentes de Lélio e a outro, de Sócrates. Encorajou os amigos a procurarem manuscritos perdidos das literaturas latina e grega, a copiarem inscrições antigas e a colecionarem moedas antigas, como documentos preciosos da História. Aconselhava a criação de bibliotecas públicas. Praticava o que pregava: em suas viagens procurava e comprava textos clássicos considerando-os "a mercadoria mais valiosa que os árabes ou chineses podiam oferecer";[7] copiava os manuscritos que não conseguia comprar e, em casa, tinha seus próprios copistas. Entusiasmou-se com um trabalho de Homero que lhe enviaram da Grécia; pediu que lhe enviassem também cópia de um trabalho de Eurípides e fez de uma cópia dos textos de Virgílio um *vade mecum*, em cujas folhas registrava os acontecimentos na carreira dos amigos. A Idade Média conservou muitos trabalhos clássicos pagãos, que constituíam a leitura favorita de alguns eruditos medievais. Petrarca sabia, pelas referências contidas em tais trabalhos, que inúmeras obras-primas haviam sido esquecidas ou mal arquivadas, e sua idéia fixa era recuperá-las.

Renan chamou-o de "o primeiro homem moderno" como tendo "iniciado no Ocidente latino uma terna devoção pela cultura antiga".[8] Isso não servirá como definição de modernismo, o qual não somente tornou a descobrir o mundo clássico, mas substituiu o sobrenatural pelo natural como foco da preocupação dos homens. Nesse sentido também, Petrarca poderá merecer o epíteto de "moderno", pois, conquanto fosse moderadamente devoto e, uma vez ou outra, se inquietasse com a outra vida, seu interesse pela antigüidade criou o espírito da Renascença no homem e na terra, na legitimidade do prazer dos sentidos e na glória da morte como substitutivo para a imortalidade do indivíduo. Petrarca tinha certa simpatia pelo ponto de vista medieval e, em seus diálogos *De contemptu mundi*, deixou que Santo Agostinho o expusesse bem; mas naquelas conversações imaginárias, apresentou-se como o defensor da cultura secular e da fama terrena. Embora Petrarca só tivesse 17 anos quando Dante morreu, um abismo dividia o temperamento dos dois. Segundo o conceito geral, foi ele o primeiro humanista, o primeiro escritor, a defender com clareza e vigor o direito de o homem interessar-se por esta vida, de gozar e aumentar suas belezas e de esforçar-se por merecer o respeito da posteridade. Foi ele o Pai da Renascença.

II. NÁPOLES E BOCCACCIO

Em Vaucluse, Petrarca começou a escrever o poema com o qual aspirava a rivalizar com Virgílio — um poema épico, *África*, a respeito da libertação da Itália com a vitória de Cipião, o Africano, sobre Aníbal. Como os humanistas de um século depois dele, escolheu o latim para meio de expressão, e não o italiano, como o fizera Dante. Quis ser compreendido por todo o mundo literário do Ocidente. À medida que escrevia o poema, ia ele duvidando cada vez mais de seu mérito; daí o não ter chegado a terminá-lo nem a publicá-lo. Enquanto estava absorvido em seus hexâmetros em latim, seu *Canzoniere* em italiano ia espalhando sua fama através da Itália e, por meio de uma tradução, através da França. Em 1340 — não sem uns hábeis arranjos de sua parte[9] — chegaram-lhe às mãos dois convites, um do Senado Romano, outro da Universidade de Paris, para que fosse receber deles a coroa de louro dos poetas. Aceitou o convite do Senado bem como a sugestão de Roberto, o Sábio, para que visitasse Nápoles, em sua passagem.

Depois da queda de Frederico II e dos Hohenstaufen pelas armas e diplomacia dos papas, seu *Regno* — a Itália ao sul dos Estados Papais — fora dado à casa de Anjou, na pessoa de Carlos, conde de Provença. Carlos governou como rei de Nápoles e da Sicília; seu filho Carlos II perdeu a Sicília para a casa de Aragão; seu neto Roberto, conquanto fracassasse na guerra para a reconquista da Sicília, recebeu aquele cognome por seu governo eficiente, por sua sábia diplomacia e proteção à literatura e às artes. O reino era pobre em matéria de indústrias e sua agricultura estava dominada por proprietários míopes que, como agora, exploravam os camponeses a ponto de colocar o país às portas da revolução. Contudo, o comércio de Nápoles proporcionava à corte uma renda que fazia freqüentemente abrir as portas do *Castel Nuovo* real para grandes festas. Os abastados costumavam imitar os nobres; os casamentos acabaram por se tornar cerimônias ruinosas; regatas periódicas animavam a histórica baía e, na praça da cidade, jovens muito destros enfrentavam-se em torneio perigoso, sob os olhares sorridentes das damas engrinaldadas, muito bem-postas nos balcões embandeirados. A vida era agradável em Nápoles; a moral, livre; as mulheres eram belas e acessíveis e os poetas encontravam naquela atmosfera de folguedos amorosos muitos temas e estímulo para suas poesias. Foi em Nápoles que Boccaccio se formou.

Giovanni começou a vida em Paris como o resultado não premeditado de uma *entente cordiale* entre o pai, um mercador florentino, e uma rapariga francesa de nome e moral duvidosos:[10] talvez seu nascimento bastardo e origem meio francesa determinassem seu caráter e história. Foi levado ainda criança para Certaldo, perto de Florença, e teve uma infância infeliz junto à madrasta. Na idade de 10 anos (1323) foi enviado a Nápoles, para aí trabalhar e fazer carreira em finanças e comércio. Aprendeu a odiar o comércio como Petrarca odiava a advocacia. Anunciou sua preferência pela pobreza e poesia, mergulhou a alma na leitura de Ovídio, regalou-se com as *Metamorphoses* e *Heroides* e aprendeu de cor a maior parte da *Ars Amandi*, onde — escreveu ele — "o maior dos poetas mostra como se pode fazer o fogo sagrado de Vênus arder no mais frio dos corações".[11] O pai, incapaz de fazê-lo amar mais o dinheiro do que a beleza, permitiu que ele deixasse o comércio, sob a condição, porém, de estudar as leis canônicas. Boccaccio concordou, porém já se achava predisposto ao romance.

A dama mais leviana de Nápoles era Maria d Aquino, filha natural do rei Roberto,

o Sábio.[12] O marido de sua mãe todavia aceitou-a como sua própria filha. Foi educada em um convento e, aos 15 anos, casou-se com o conde de Aquino. Julgando-o insuficiente aos seus anseios amorosos, teve uma série de amantes para suprir as deficiências do esposo e atender a seu luxo. Boccaccio viu-a, pela primeira vez, na missa do sábado de Aleluia (1331), quatro páscoas depois que Petrarca descobrira Laura sob semelhantes auspícios sacros. Pareceu-lhe mais bela que Afrodite; nada havia no mundo mais encantador do que seus cabelos louros, nada mais atraente do que os olhos brejeiros. Boccaccio chamava-a de Fiammetta — Pequena Chama — ansiava por queimar-se no fogo de seu amor. Esqueceu as leis canônicas e todos os mandamentos que tinha aprendido, e durante meses e meses só pensou em uma maneira de aproximar-se dela. Começou a freqüentar a igreja, unicamente com a esperança de vê-la aparecer; estava sempre de olhos postos na janela da casa em que ela morava e um dia foi a Baias ao ter notícias de que ela se achava nessa cidade. Perseguiu-a durante cinco anos; ela o fez esperar até que as outras bolsas se esvaziassem, quando então permitiu que ele a persuadisse... Um ano de gastos excessivos contudo foi o bastante para quebrar o encanto do concubinato. Maria d'Aquino começou por queixar-se de que ele olhava para outras mulheres; além disso, acabara-se-lhe o dinheiro. A Pequena Chama procurou outras fontes e Boccaccio voltou para suas poesias.

Muito provavelmente Boccaccio havia lido o *Canzoniere* de Petrarca e a *Vita Nuova* de Dante; seus primeiros poemas assemelhavam-se aos deles; eram sonetos de amor que se consumia na chama ardente do desejo. A maioria dos poemas era dedicada a Fiammetta, alguns celebravam chamas insignificantes. Escreveu para ela uma versão em prosa muito longa e merencória — *Filocopo* — de um romance medieval, *Fleur et Blancfleur*. Seu *Filostrato* era melhor; aí ele narrava em versos brilhantes como Criseida jurou eterna fidelidade a Troilo, foi capturada pelos gregos e entregou-se logo depois a Diomedes com a desculpa de que ele era "alto, forte e belo", e acessível. Boccaccio escolheu para estilo uma estância de oito versos — *ottava rima* — que estabeleceu uma forma para Pulci, Boiardo e Ariosto. Trata-se de uma história francamente sensual, cujos 5.400 versos atingem seu ponto culminante quando Criseida, "desfazendo-se de sua camisa, atira-se nua nos braços do amante".[13] Mas é também um notável estudo psicológico de certo tipo de mulher — um tanto falsa, leviana e vaidosa; termina com frases agora conhecidas na ópera:

> *Giovane donna è mobile, e vogliosa*
> *E negli amanti molti, e sua bellezza*
> *Estima più ch'allo specchio, e pomposa...*
> *Virtù non sente ni conoscimento,*
> *Volubil sempre come foglia al vento.*

Logo depois, como se quisesse quebrar uma resistência pela simples força do peso, Boccaccio presenteou Fiammetta com um poema épico, *Teseida*, tão comprido quanto a *Eneida*. Narrava a rivalidade sangrenta de dois irmãos, Palêmon e Arcite, por Emília; a morte do vencedor em seus braços acariciadores e o acolhimento que ela dá ao vencido depois de conveniente demora. Mas até mesmo um amor heróico cansa após a leitura da metade dos 9.896 versos. O leitor poderá contentar-se com a condensação muito judiciosa da história que Chaucer nos apresenta em *The Knight's Tale*.

Em princípio de 1341, Boccaccio abandonou Nápoles, seguindo para Florença. Dois meses depois Petrarca chegava à corte do rei Roberto. Passou uma temporada sob a proteção do rei e partiu depois para Roma em busca de uma coroa.

III. O POETA LAUREADO

Roma era agora a lastimável capital do mundo. Com a mudança do papado para Avinhão em 1309, não ficaram meios econômicos para sustentar até mesmo aquele esplendor moderado que a cidade conhecera no século XIII. A riqueza que chovia constantemente de centenas e centenas de bispados de uma dezena de Estados não mais fluía para Roma; nenhuma embaixada estrangeira mantinha ali palácios, e raro era o cardeal que aparecia entre as ruínas do Império e da Igreja. As relíquias cristãs rivalizavam com as colunas clássicas em dilapidação; pastores apascentavam seus rebanhos nas encostas das sete colinas; pedintes vagavam pelas ruas e salteadores viviam à espreita de vítimas nas estradas; raptavam-se mulheres casadas, violentavam-se freiras e assaltavam-se peregrinos. Todos os homens usavam armas.[14] As antigas famílias aristocráticas — Colonna, Orsini, Savelli, Annibaldi, Gaetani e Frangipani — disputavam com violência e intriga o domínio político no senado oligárquico que governava Roma. A classe média era pequena e fraca e a massa heterogênea do povo vivia em meio a grande pobreza, por isso mesmo incapaz de impor um governo autônomo. O poder do papa ausente ficara limitado, na cidade, à autoridade teórica de um legado, ao qual não se dava atenção.

Em meio àquele caos e miséria, os restos mutilados de um orgulhoso passado alimentavam as visões dos eruditos e os sonhos dos patriotas. Algum dia — assim acreditavam os romanos — Roma haveria de ser novamente a capital espiritual e política do mundo e os bárbaros de além-Alpes enviariam então os tributos devidos ao Império bem como as contribuições a São Pedro. Havia ali e acolá homens que ainda podiam dedicar-se um pouco à arte: Pietro Cavallini decorou o templo de Santa Maria, em Trastevere, com mosaicos notáveis e, em Santa Cecília, inaugurou uma escola romana de pintura afresco quase tão importante quanto a de Duccio, em Siena, ou a de Giotto, em Florença. Os poetas cantavam até mesmo com toda aquela pobreza existente em Roma, esqueciam-se do presente para apenas se lembrarem do passado. Depois que Pádua e Prato restabeleceram o rito de Domiciano, qual o de colocar uma coroa de ouro sobre a fronte de um bardo favorito, o Senado achou que era adequado para a primazia tradicional de Roma coroar-se o homem que, na opinião geral, fosse o maior poeta de seu país e de seu tempo.

E assim, em 8 de abril de 1341, uma comitiva entusiástica de jovens e senadores acompanhou Petrarca — que se achava com um manto de púrpura, oferta do rei Roberto — até aos degraus do Capitólio; colocaram-lhe ali sobre a cabeça uma coroa de louro, e o velho senador Stefano Colonna fez um discurso elogiando-o. A partir desse dia, Petrarca adquiriu nova fama e novos inimigos; os rivais criticavam-lhe os trabalhos, porém os reis e papas o acolhiam prazerosamente em suas cortes. Mais tarde Boccaccio iria colocá-lo entre os "homens ilustres da antigüidade"; a Itália, orgulhosa de sua fama, proclamou que Virgílio havia nascido novamente.

Que espécie de homem foi ele no ápice de sua trajetória? Na juventude, havia sido belo e orgulhoso de suas feições e roupas; anos depois ridicularizou aquele meticuloso

ritual de sua *toilette* e indumentária, dos cabelos que encaracolava e dos pés que viviam metidos em calçados apertados e cheios de adornos. Na idade madura, ficou um pouco cheio de corpo, o queixo, como que aumentado, porém seu rosto ainda mantinha certo encanto e animação. Permaneceu altivo até ao fim da vida, só que começou a pavonear-se com as realizações em vez de com sua aparência. Mas esse é um pecado que somente os maiores santos poderão evitar. Suas cartas, tão fascinantes e brilhantes, ter-se-iam tornado mais belas ainda, não fossem sua falsa modéstia e seu constante orgulho. Como a maioria dos homens, apreciava os aplausos; ansiava por adquirir fama e tornar-se um "imortal" na literatura; logo cedo, naquele prenúncio de Renascença, viu-se presa de sede devoradora: a sede de glória. Tinha um pouco de ciúmes de seus rivais e descia de seu pedestal para responder a suas calúnias. Aborrecia-se (embora o negasse) com a popularidade de Dante; temia a ferocidade de Dante da mesma maneira que Erasmo temia a crueza de Lutero; contudo, parecia reconhecer que havia naquele sombrio florentino algo demasiado profundo para que pudesse ser sondado por uma pena fácil. Ele mesmo, meio francês em espírito, era demasiado urbano para viver atacando meio mundo. Faltava-lhe a paixão, típica dos italianos, que exaltara e exaurira a Itália.

Contemplado com vários benefícios eclesiásticos, tinha haveres suficientes para desprezar a riqueza e era demasiado tímido para gostar daquela vida dos meios literários.

> Não há carga mais leve nem mais agradável que a pena. Outros prazeres poderão faltar-nos ou ferir-nos em meio a seus encantos, porém é com satisfação que erguemos a pena para escrever, pois proporciona certas vantagens a seu dono e mestre e também a muitos outros, muito embora estes venham a nascer daqui a milhares de anos... Não há, entre as coisas terrenas, deleite mais nobre do que esse da literatura, nada há que perdure mais ou que seja mais delicado ou mais fiel do que ele; nada há que possa superá-lo nas vicissitudes da vida de um homem e que possa exigir menos esfôrços ou ansiedades.[15]

No entanto, ele nos fala em suas "várias disposições de espírito, as quais muito raramente eram felizes; ao contrário, costumavam ser desalentadoras".[16] Para ser um grande escritor, ele teve de ser sensível à beleza da forma, do som, da natureza, da mulher e do homem, isto é, teve de sofrer mais do que a maioria dos homens com os ruídos e monstruosidades do mundo. Amava a música e tocava alaúde muito bem. Admirava as belas pinturas e tinha Simone Martini no grupo de seus amigos. As mulheres devem tê-lo atraído, pois, às vezes, falava sobre elas quase com o temor de um anacoreta. Depois dos 40 anos — assegura-nos ele — não tocou carnalmente em mulher. "A força do corpo e do espírito deve ser muito grande para que a atividade literária possa substituir uma esposa."[17]

Não apresentou nenhuma nova filosofia. Rejeitou o escolasticismo como coisa destruidora da lógica e completamente à parte da vida. Contestou a infalibilidade de Aristóteles e ousou preferir Platão àquele. De Aquino e Duns Scoto voltou para as Escrituras e os primeiros filósofos, e saboreou a extraordinária religiosidade de Agostinho e o estóico espírito cristão de Ambrósio; contudo, citava Cícero e Sêneca com a mesma reverência com que citava os santos, e arrancava seus argumentos a favor do cristianismo, na maior parte das vezes, de textos pagãos. Ridicularizava as disputas entre os filósofos, dizendo que "não encontrara um que concordasse com outro; di-

vergiam entre si como os próprios relógios".[18] "A filosofia", queixou-se ele, "procura apenas distinções sutis e jogo de palavras."[19] Tal disciplina poderia fazer hábeis argumentadores, porém muito dificilmente homens sábios. Achava ridículo o alto grau de mestre e doutor com que tais estudos eram coroados e admirava-se de como uma cerimônia podia transformar um tolo em sábio. Condenou, quase com expressões modernas, a astrologia, a alquimia, a possessão demoníaca, as coisas sobrenaturais, os vaticínios, as profecias do sonho e os milagres de seu tempo.[20] Teve a audácia de elogiar Epicuro[21] numa época em que esse nome era empregado como sinônimo de ateu. Uma vez ou outra falava à semelhança de um céptico, professando dúvida cartesiana: "Não confiando em minhas próprias faculdades... tomo a própria dúvida como verdade... nada afirmo e duvido de tudo aquilo que seria sacrilégio alimentar-se como dúvida."[22]

Ao que parece, fez essa exceção com toda a sinceridade. Não manifestou nenhuma dúvida quanto aos dogmas da Igreja; foi demasiado natural e comodista para que pudesse ser um herege. Escreveu vários trabalhos religiosos e perguntava a si mesmo se não teria sido melhor fazer como o irmão que preparava o caminho para o céu por meio de uma vida tranqüila no mosteiro. Não lhe tinha serventia em Bolonha e Pádua aquele quase ateísmo dos averroístas. O cristianismo parecia-lhe um progresso moral incontestável com relação ao paganismo. Tinha esperança de que os homens ainda achassem possível ser cultos sem deixar de ser cristãos.

Ao eleger-se um novo papa, Clemente VI (1342), Petrarca achou conveniente voltar a Avinhão a fim de lhe apresentar seus cumprimentos e ver também o que poderia conseguir. Seguindo o precedente de se conceder benefícios — *i. e.*, a renda de propriedades eclesiásticas — para o sustento de escritores e artistas, Clemente deu ao poeta um priorado nas imediações de Pisa e, em 1346, fê-lo cônego de Parma. Em 1343, enviou-o, em missão, a Nápoles, onde Petrarca encontrou um dos mais desregrados governantes de sua época.

Roberto, o Sábio, morrera fazia pouco tempo e sua neta Joana I herdara-lhe o trono e os domínios, inclusive Provença e, por conseguinte, Avinhão. Para agradar ao pai ela se casara com um primo, André, filho do rei da Hungria. André achou que devia ser rei além de consorte; Luís de Tarento, amante de Joana, assassinou-o (1345) e casou-se com a rainha. Luís, irmão de André, subindo ao trono da Hungria, marchou com seu exército para a Itália e conquistou Nápoles (1348). Joana fugiu para Avinhão, e vendeu aquela cidade ao papado por 80.000 florins; Clemente declarou-a inocente, sancionou o casamento e ordenou que o invasor voltasse para a Hungria. O rei Luís não deu atenção à ordem, mas a peste (1348) dizimou-lhe de tal modo o exército que ele foi obrigado a retirar-se. Joana reconquistou o trono (1352) e governou em meio a um grande esplendor e devassidão até que acabou sendo deposta pelo Papa Urbano VI (1380); um ano depois foi ela aprisionada por Carlos, duque de Durazzo, tendo sido condenada à morte, em 1382.

Petrarca aproveitou esse romance sangrento somente em sua origem, no primeiro ano do reinado de Joana. Logo recomeçou suas peregrinações. Permaneceu algum tempo em Parma, depois em Bolonha e, em 1345, em Verona. Aí, na biblioteca de uma igreja, encontrou o manuscrito das cartas de Cícero a Ático, Bruto e Quinto. Em Liège, já havia desenterrado (1333) a oração de Cícero *Pro Archia* — um panegírico à poesia. Essas pesquisas figuraram entre as mais frutuosas, na descoberta de trabalhos antigos destinados à Renascença.

Verona, ao tempo de Petrarca, poderia ter figurado entre as grandes potências da Itália. Orgulhosa de seu passado e de seu teatro romano (onde se pode ainda, numa noite de verão, ouvir a ópera sob a luz das estrelas), enriquecida com o comércio que vinha dos Alpes e descia o Adige, Verona, sob o domínio da família Scala, atingiu tal ponto que ameaçou a supremacia comercial de Veneza. Após a morte do terrível Ezzelino (1260), a comuna escolheu Mastino della Scala como *podestà;* Mastino foi assassinado anos depois (1277), porém, seu irmão e sucessor, Alberto, estabeleceu firmemente o governo dos Scaligeri ("carregadores de escadas", de um emblema muito apropriado de uma família em ascensão), e inaugurou os dias maravilhosos da história de Verona. Durante seu reinado, os dominicanos começaram a construir a encantadora igreja de Santa Anastácia; um obscuro copista desenterrou os poemas de Catulo que se encontravam perdidos; Catulo era um dos mais célebres filhos de Verona. A família dos guelfos de Capelletti combateu a família gibelina dos Montecchi, nunca imaginando que algum dia seriam os Capuletos e os Montecchios de Shakespeare. O mais forte e o não menos nobre dos "déspotas" dos Scala foi Can Grande della Scala, que fez de sua corte um asilo para os gibelinos exilados e refúgio para os poetas e eruditos; aí, durante muitos anos, Dante, presa da indignação, subia os degraus incertos de um templo protetor. Can Grande arrebanhou, porém, para seu domínio, Vicenza, Pádua, Treviso, Belluno, Feltre e Cividale; Veneza viu-se ameaçada de um cerco estrangulador; quando Can Grande foi sucedido pela figura menos ardente de Mastino II, ela lhe declarou guerra, trazendo como aliados Milão e Florença, forçando assim Verona a entregar-lhe todas as cidades conquistadas, com exceção de uma. Can Grande II construiu a majestosa ponte Scaligero sobre o Adige, com um arco de 53 metros de comprimento que era, então, o maior do mundo. Can Grande foi assassinado por seu irmão Consignorio que, em seguida a esse fratricídio, governou com sabedoria e bondade, tendo construído o mais decorado dos célebres túmulos dos Scaligeri. Seus filhos dividiram o trono e lutaram até à morte, e, em 1387, Verona e Vicenza acabaram sendo absorvidas pelo ducado de Milão.

IV. A REVOLUÇÃO DE RIENZO

De volta a Avinhão e Vaucluse (1345-7), Petrarca, gozando ainda da amizade dos Colonnas, rejubilou-se com a notícia de que havia estourado uma revolução em Roma e que o filho de um estalajadeiro e de uma lavadeira[23] tinha deposto do poder os Colonnas e outros aristocratas restaurando a gloriosa República dos Cipiões, dos Gracos e de Arnaldo de Bréscia.

Niccola di Rienzo Gabrini, conhecido naquela época pelo nome abreviado de Cola di Rienzo e, por uma posteridade descuidada, pelo de Rienzi, havia-se encontrado com Petrarca em 1343 quando, jovem notário de 30 anos, estivera em Avinhão para informar Clemente IV das tristes condições de Roma e solicitar-lhe apoio contra as pilhagens dos senhores feudais que dominavam a capital. Clemente, conquanto céptico, fê-lo voltar com palavras de estímulo e florins, esperando utilizar-se do veemente jurista nas constantes contendas dos papas com a aristocracia.

Rienzo, à semelhança de Petrarca, inflamou-se com as ruínas e as coisas clássicas de Roma. Envergando a toga branca de senador dos tempos antigos e falando com o ardor dos Gracos e quase com a eloqüência de Cícero, apontou para as ruínas dos majestosos fóruns e dos colossais estabelecimentos de banhos, lembrando aos romanos o

tempo em que os cônsules ou imperadores haviam dado, do alto daquelas colinas, as leis e a ordem *urbi et orbi,* à cidade e ao mundo. Incitou-os a que se apoderassem do governo, restaurassem a assembléia popular e elegessem um tribuno suficientemente forte que os protegesse contra os nobres usurpadores. Os pobres ouviam-no temerosos; os mercadores perguntavam a si mesmos se aquele ardente tribuno poderia proporcionar segurança à indústria e ao comércio, em Roma; os aristocratas ridicularizavam-no transformando-o em alvo de seus epítetos sarcásticos nos banquetes que realizavam. Rienzo prometeu enforcar bom número deles quando rebentasse a revolução.

Para consternação deles, ela rebentou. Em 20 de maio de 1347, uma multidão de romanos comprimiu-se diante do Capitólio. Rienzo apareceu diante deles escoltado pelo bispo de Orvieto, como vigário do papa; proclamou a restauração da República e distribuiu esmolas. Elegeram-no ditador e, numa reunião posterior, permitiram-lhe que tomasse o antigo título popular de tribuno. O velho senador Stefano Colonna protestou; Cola ordenou-lhe que deixasse a cidade juntamente com outros nobres. Furiosos, porém, respeitando os revolucionários armados, eles se retiraram para suas propriedades nos campos. Delirante de sucesso, Rienzo começou a falar em si mesmo como tendo recebido inspiração divina, dizendo-se o "ilustre redentor da sagrada República Romana por autoridade de... Jesus Cristo".[24]

Sua administração foi excelente. Os preços dos gêneros foram tabelados para coibir o excesso de lucros; armazenou-se nos celeiros o excedente da produção de trigo; tiveram início as obras para se drenarem os pântanos que eram focos de malária e para se poder cultivar a Campânia. Novos tribunais administravam a justiça com severidade e imparcialidade; um monge e um barão foram decapitados por terem praticado o mesmo crime; um antigo senador foi enforcado por ter assaltado um navio mercante; foram presos os degoladores que as facções dos nobres costumavam contratar; o tribunal de conciliação pacificou, em poucos meses, 1.800 litígios. Aristocratas que estavam acostumados a arvorar-se em juízes ficaram surpreendidos quando se viram responsabilizados pelos crimes cometidos em suas propriedades; alguns pagaram pesadas multas; Pietro Colonna, despojado de sua dignidade, foi conduzido a pé à prisão. Juízes culpados de se conduzirem mal foram expostos em pelourinhos, em praças públicas. Os camponeses começaram a gozar de segurança e paz no cultivo de suas terras; mercadores e peregrinos, em suas viagens a Roma, beijavam as insígnias da República que ressurgira, a qual trouxera segurança para as estradas após meio século de assaltos.[25] Toda a Itália se maravilhava com aquela extraordinária transformação. Petrarca teceu a Rienzo um hino de gratidão e louvores.

Aproveitando-se, com a audácia de verdadeiro estadista, daquela oportunidade que se lhe oferecia, o tribuno enviou emissários para toda a península a fim de convidar todas as cidades a que mandassem representantes, os quais formariam um grande parlamento destinado a unir e governar "toda a sagrada Itália" numa federação de municipalidades, tornando assim Roma, mais uma vez, a capital do mundo. A um conselho preliminar de juízes, vindos de todas as partes da Itália, submeteu a seguinte questão: poderia a República Romana, então reconstituída, ter o direito de reivindicar todos os privilégios e poderes que, em sua decadência, haviam sido delegados a outras autoridades? Recebendo resposta afirmativa, Rienzo expediu, através da assembléia popular, uma lei confiando novamente à República todos aqueles poderes. Essa grandiosa declaração, destruindo infindável número de doações, abdicações e coroações, ameaçava também o Sacro Império Romano, as cidades autônomas e o poder

temporal da Igreja. Vinte e cinco comunas enviaram representantes ao parlamento de Rienzo, porém as grandes cidades-estado — Veneza, Florença e Milão — hesitaram em submeter sua soberania a uma federação. Clemente VI alegrou-se com o espírito religioso do tribuno, com a partilha de autoridade que formalmente fizera com o bispo de Orvieto, com a proteção que dava aos peregrinos e com as perspectivas de um jubileu muito lucrativo em 1350; mas — tinha suas dúvidas — não seria aquele veemente republicano um idealista nada prático que acabaria por arruinar-se com suas medidas?

Foi extraordinariamente triste o colapso daquele nobre sonho. O poder, assim como a liberdade, é uma prova que somente uma inteligência sóbria pode tentar. Rienzo era orador demasiado grande para que pudesse ser também um estadista realista; começou a acreditar em suas próprias frases grandiosas, em suas promessas e pretensões; ficou envenenado pelos seus próprios períodos. Quando a assembléia federativa se reuniu (agosto de 1347), ele arranjou para que ela lhe conferisse o título de cavaleiro. Na mesma noite, dirigiu-se com um séquito ao batistério de São João de Latrão e mergulhou o corpo em uma grande bacia, onde, segundo a lenda, Constantino se lavara para limpar-se do paganismo e dos pecados; depois, vestido de branco, dormiu durante toda a noite em um sofá público instalado entre os pilares da igreja. Na manhã seguinte, expediu para a assembléia e o mundo um decreto instituindo a liberdade para todas as cidades da Itália, dando-lhes a cidadania romana e reservando exclusivamente para o povo de Roma e da Itália o direito de eleger um imperador. Arrancou a espada e brandiu-a em três direções, dizendo, como representante de Roma, que aquilo tudo lhe pertencia. Começou a ostentar hábitos extravagantes. Andava em um cavalo branco à sombra de um estandarte real, precedido de 100 homens armados e envergando um manto branco de seda com bordas douradas.[26] Quando Stefano Colonna caçoou daquelas bordas douradas, anunciou que os nobres estavam conspirando contra ele (o que provavelmente era verdade), ordenou a prisão de muitos, mandou levá-los acorrentados ao Capitólio e propôs à assembléia que ordenasse sua decapitação. Arrependeu-se depois e perdoou-os. Acabou nomeando-os para funções públicas na Campânia. Eles o recompensaram levantando uma força de mercenários contra a República; a milícia da cidade saiu para enfrentá-los e conseguiu derrotá-los, tendo Stefano Colonna e o filho morrido na batalha (20 de novembro de 1347).

Rienzo, embriagado com o êxito, foi deixando de dar atenção ao representante do papa, com o qual se tinha associado no cargo e autoridade. Cardeais da Itália e França preveniram Clemente de que uma Itália unificada — e mais ainda, um império sob o governo de Roma — tornaria a igreja italiana prisioneira do Estado. Em 7 de outubro, Clemente encarregou seu legado, Berthand de Deux, de propor a Rienzo que escolhesse: a deposição ou a restrição de seus poderes, limitando-os aos negócios seculares da cidade de Roma. Após alguma resistência, Cola cedeu; prometeu obediência ao papa e retirou os editais que haviam anulado os privilégios do Império e do papa. Clemente foi inexorável: resolveu destronar o tribuno. A 3 de dezembro, publicou uma bula estigmatizando Cola como criminoso e herege e concitou os romanos a que o banissem. O legado deu a entender que, se não fizessem isso, não seria proclamado o jubileu. Entrementes, os nobres organizaram outro exército que marchou contra Roma. Rienzo ordenou que todos os homens fossem chamados às armas. Somente uns poucos atenderam ao chamado; muitos se ressentiam dos tributos que ele havia

lançado; outros preferiam os lucros provenientes de um jubileu às responsabilidades da liberdade. Ao se aproximarem do Capitólio as forças da aristocracia, desapareceu a coragem habitual de Rienzo; desfez-se das insígnias do cargo, despediu-se dos amigos, derramou lágrimas e encerrou-se no Castelo Santo Ângelo (15 de dezembro de 1347). Triunfantes, os nobres tornaram a entrar nos palácios da cidade, tendo o legado do papa nomeado senadores dois deles para governarem Roma.

Sem que tivesse sido molestado pelos nobres, porém ainda debaixo da excomunhão da Igreja, Rienzo fugiu para Nápoles e depois para as florestas das montanhas dos Abruzos, perto de Sulmona; ali vestiu a roupa de um penitente e, durante dois anos, viveu como anacoreta. Depois, sobrevivendo a mil dificuldades e tribulações, muito secreta e disfarçadamente pôs-se a caminho; atravessou a Itália, os Alpes e a Áustria, indo procurar o Imperador Carlos IV, em Praga. Fez, diante dele, terrível acusação contra os papas; atribuiu a anarquia e a pobreza da cidade ao fato de terem-se os papas ausentado dela, e a divisão da Itália à política e poder temporal. Carlos IV censurou-o, defendendo, ao mesmo tempo, os papas. No entanto, quando Clemente exigiu que Cola fosse enviado a Avinhão, como prisioneiro do papa, Carlos manteve-o encerrado em uma fortaleza, à margem do Elba, sob sua proteção. Após um ano de insuportável inatividade e isolamento, Cola pediu que o enviassem para a corte papal. Na sua viagem a Avinhão, formavam-se multidões para vê-lo, e cavaleiros galantes ofereciam-se para protegê-lo com suas espadas. Ele chegou a Avinhão, em 10 de agosto de 1352, tão maltrapilho que todo mundo dele se apiedou. Pediu que chamassem Petrarca, que se achava em Vaucluse; o poeta respondeu a seu chamado, apelando ao povo de Roma para que protegesse o homem que lhes tinha oferecido a liberdade.

> Ao povo de Roma... invencível... aos conquistadores de nações!... Vosso antigo tribuno acha-se agora prisioneiro de estrangeiro; é, na verdade, um espetáculo triste! — à semelhança de um ladrão noturno ou de um traidor de sua pátria, pleiteia sua defesa cingido às correntes. O mais alto dos tribunais terrestres recusa-se a dar-lhe a oportunidade de fazer uma defesa legítima... Certamente Roma não merece tal tratamento. Seus cidadãos, outrora invioláveis por leis alienígenas, são agora maltratados indiscriminadamente e isso é feito sem que haja qualquer culpa e até mesmo com altos louvores de virtudes... Ele não é acusado de trair a liberdade, mas sim de defendê-la. Não é acusado de ter entregue o Capitólio, mas sim de o haver mantido. O crime supremo de que o acusam e que merece ser expiado no cadafalso é o de ter ele ousado afirmar que o Império Romano é ainda Roma e está em poder do povo romano. Ó tempos ímpios! Ó ciúmes ridículos! Ó malevolência sem precedentes! Que fazeis vós, ó Cristo! inefável e incorruptível juiz de todos nós? Onde estão Vossos olhos com os quais estais acostumado a dispersar as nuvens da miséria humana?... Por que não dais um fim a esse julgamento profano com o Vosso raio bifurcado?[27]

Clemente não pediu a morte de Cola, porém ordenou que o mantivessem em custódia na torre do palácio papal de Avinhão. Enquanto Rienzo ali estudava as Escrituras e Tito Lívio, um novo tribuno, Francesco Baroncelli, assenhoreou-se do poder em Roma, baniu os nobres, desprezou o legado do papa e aliou-se com os gibelinos que apoiavam os imperadores contra os papas. O sucessor de Clemente, Inocêncio VI, libertou Cola e enviou-o à Itália como auxiliar do Cardeal Albornoz, ao qual encarregou de restaurar a autoridade do papa em Roma. Preparava-se uma revolta quando o sutil cardeal e o subjugado ditador aproximavam-se da capital. Baroncelli foi deposto

e morto e os romanos entregaram a cidade e Albornoz. A populaça recebeu Rienzo com arcos de triunfo e delirantes aclamações. Albornoz nomeou-o senador, delegando-lhe o governo secular de Roma (1353).

Mas os anos de prisão deixaram-no gordo, tiraram-lhe a coragem e empanaram o espírito de quem havia sido outrora brilhante e destemido tribuno. Sua política apegava-se ao sistema do papa; evitava as grandes façanhas que empreendera em seu primeiro reinado. Os nobres ainda o odiavam e o proletariado, vendo nele um conservador prudente que se curara da utopia, virou-se contra ele, acusando-o de deslealdade para com sua causa. Quando os Colonnas lhe declararam guerra e o sitiaram em Palestrina, suas tropas, que não tinham recebido ainda o soldo, quase se amotinaram; pediu dinheiro emprestado para pagá-las, arrecadou impostos para resgatar a dívida, desgostando a classe média. Nem bem haviam decorrido dois meses, após sua volta ao poder, uma turba revolucionária marchou em direção ao Capitólio aos gritos de "Viva o povo! Morte ao traidor Cola di Rienzo!" Ele saiu do palácio envergando sua armadura de cavaleiro e procurou, com sua eloqüência, dominar a multidão. Mas os rebeldes afogaram-lhe a voz com gritos e atiraram-lhe uma saraivada de pedras; uma seta atingiu-o na cabeça, e ele se recolheu ao palácio. A multidão incendiou as portas, arrombou-as e saqueou os quartos. Escondido em um deles, Rienzo apressou-se a cortar a barba; vestiu um manto de carregador e enrolou um pano na cabeça. Saiu depois do quarto e atravessou parte da multidão sem que fosse reconhecido. Contudo, seu bracelete de ouro o traiu, tendo sido levado prisioneiro até aos degraus do Capitólio, onde ele mesmo havia condenado muitos homens à morte. Pediu que o ouvissem e começou a comover o povo com seu discurso; mas um artesão, temendo sua eloqüência, interrompeu-o, enterrando-lhe uma espada no estômago. Uma centena de heróis de última hora crivou-lhe de facadas o cadáver. Este, todo ensangüentado, foi arrastado pelas ruas da cidade e pendurado na porta de um açougue, qual uma posta de carne estragada. Ali ficou dois dias, alvo da chalaça do povo e das pedras dos garotos.[28]

V. O ERUDITO ERRANTE

Rienzo não conseguiu restaurar a antiga Roma, a qual morrera para tudo, menos para a poesia; Petrarca restabeleceu a literatura romana, a qual jamais morrera. Tinha apoiado tão abertamente a volta de Cola que acabou perdendo os favores dos Colonnas, em Avinhão. Durante algum tempo pensou em juntar-se a Rienzo, em Roma; já tinha chegado a Gênova, em sua viagem, quando soube da situação precária em que se achava o tribuno. Mudou então o rumo da viagem para Parma (1347). Encontrava-se na Itália quando surgiu a peste. Esta ceifara a vida de muitos amigos seus e matara Laura, em Avinhão. Em 1348, aceitou o convite que lhe fez Iacopo II da Carrara para que fosse seu hóspede, em Pádua.

A cidade possuía coisas antigas muito incômodas; já tinha centenas de anos quando Tito Lívio ali nasceu em 59 a.C. Tornou-se comuna livre em 1174, sofreu a tirania de Ezzelino (1237-56), recuperou sua independência, entoou litanias à liberdade e submeteu Vicenza a seu domínio. Atacada e quase dominada por Can Grande della Scala, de Verona, abandonou sua liberdade e escolheu, como ditador, Iacopo I da Carrara (1318), homem tão duro quanto o mármore que lhe traz o nome. Posteriormente, membros da família foram seus sucessores no poder por meio de herança e assassínio. O anfitrião de Petrarca apoderou-se das rédeas do governo em 1345, assassi-

nando seu predecessor; procurou suavizar o crime fazendo bom governo, porém morreu apunhalado quatro anos depois. Francesco I da Carrara (1350-89), em notável reinado de quase 40 anos, elevou Pádua, tornando-a rival efêmera de Milão, Florença e Veneza. Cometeu o erro de ligar-se a Gênova na amarga luta contra Veneza, em 1378; Veneza saiu vitoriosa e submeteu Pádua a seu domínio (1404).

Entrementes, a cidade contribuía, mais do que lhe cabia, para a vida cultural da Itália. A majestosa igreja de Santo Antônio, conhecido afetuosamente como *Il Santo,* foi terminada em 1307. O grande *Salone* ou *Sala della Ragione* foi reparado em 1306 pelo arquiteto monástico Fra Giovanni Eremitano e ainda se encontra de pé. O *Reggia* — o Palácio Real (1345) — tinha 400 quartos, muitos com afrescos que eram o orgulho dos Carraresi; do palácio apenas resta uma torre, cujo famoso relógio soou pela primeira vez em 1364. Ao começo do século, um mercador ambicioso, Enrico Scrovegni, comprou um palácio no antigo anfiteatro romano, conhecido por *Arena,* e chamou o mais célebre escultor da Itália, Giovanni Pisano, e seu mais famoso pintor, Giotto, para decorar a capela de sua nova casa (1303-5); como resultado, a capela de Arena é agora conhecida em todo o mundo culto. Ali, o genial Giotto pintou um sem-número de murais, rosetas e medalhões, descrevendo novamente a maravilhosa história da Virgem e de seu Filho, cercando os principais afrescos com os bustos de profetas e santos e com amplas formas femininas, como símbolos das virtudes e dos vícios da humanidade. Sobre o portal inferior, seus discípulos, com pretensa seriedade, pintaram o Juízo Final, em uma confusão carnal de tipos exóticos e monstros grotescos. Mantegna, decorando a capela na igreja vizinha dos *Eremitani,* um século e meio mais tarde, deveria ter achado graça naqueles desenhos simples, na perspectiva primitiva, na semelhança monótona dos rostos, poses e corpos, no sentido imperfeito e no domínio da parte anatômica. Como teria rido Mantegna dos pesados tipos louros de quase todas aquelas figuras, como se os lombardos de Pádua fossem ainda longobardos que tivessem chegado, naquele tempo, da bem nutrida Alemanha. Mas as encantadoras feições da Virgem em a *Natividade,* a nobre cabeça de Jesus em a *Ressurreição de Lázaro,* o majestoso sacerdote em *Os Galanteadores,* o Cristo sereno e o grosseiro Judas de *A Traição,* a graça tranqüila, a composição harmoniosa e a ação que se desenvolve naquele panorama amplo de cores e formas fazem daquelas pinturas — ainda frescas e nítidas após seis séculos — o primeiro triunfo dos pintores do século XIV.

Petrarca teria visto talvez os afrescos de Arena; certamente apreciou Giotto, pois, no testamento deixou a Francesco da Carrara uma *Madonna* "do excelente pintor Giotto, uma pintura, cuja beleza... surpreende os mestres da arte".[29] Mas, naquele tempo, estava ele mais interessado na literatura do que na arte. Devia ter tido um estímulo ao saber que Albertino Mussato, humanista que o antecedera, tinha sido o poeta laureado de Pádua, em 1314, por ter escrito um drama em latim, *Ecerinis,* no estilo de Sêneca; esta peça, pelo que sabemos, foi o primeiro drama da Renascença. Certamente Petrarca visitou a Universidade que constituía o nobre orgulho da cidade. Ela era, naquele tempo, a mais famosa das escolas na Itália, rivalizando com a de Bolonha, como centro de ensinamentos da lei, e com a de Paris, como centro de ardentes disputas filosóficas. Petrarca sentiu-se chocado com o franco "averroísmo" de alguns professores de Pádua, que duvidavam da imortalidade da alma do indivíduo e falavam do cristianismo como sendo uma superstição muito útil de que os homens cultos se haviam desvencilhado particularmente.

Em 1348, vamos encontrar nosso incansável poeta em Mântua, depois em Ferrara. Em 1350, juntou-se à maré de peregrinos que iam assistir ao jubileu, em Roma. No caminho, visitou Florença pela primeira vez e estabeleceu relações cordiais com Boccaccio. Depois disso, disse Petrarca, começaram os dois "a pensar do mesmo modo".[30] Em 1351, a conselho de Boccaccio, o corpo executivo de Florença rejeitou o edital que havia confiscado os bens de *Ser* Petracco. Mandaram Boccaccio a Pádua para oferecer uma recompensa monetária a Petrarca, assim como o cargo de professor na Universidade de Florença. Ao recusar ele o oferecimento, Florença pôs novamente em vigor o edital.

VI. GIOTTO

É difícil amar a Florença medieval, tão violenta e desumana era ela na indústria e na política; porém é fácil admirá-la, pois dedicou sua riqueza à criação da beleza. Ali, na juventude mesmo de Petrarca, a Renascença se achava em pleno desenvolvimento. (O termo *medieval* é empregado nestes volumes como indicando a história da Europa e a civilização entre 325 e 1492 d.C. — entre o tempo de Constantino e o de Colombo.)

Desenvolvia-se esta Renascença em uma estimulante atmosfera de concorrência comercial, disputas de famílias e violência particular sem paralelos no resto da Itália. A população encontrava-se dividida pela guerra de classes e cada classe, por sua vez, dividia-se em facções que eram inexoráveis na vitória e vingativas na derrota. A defecção de algumas famílias de um *partido*, em um momento qualquer, decidia a sorte do governo. Num momento qualquer, algum elemento descontente podia pegar em armas e tentar derribar os governantes; se fosse coroado de êxito, exilava os chefes do partido derrotado, confiscava-lhes em geral as propriedades e, às vezes, incendiava-lhes as casas. Contudo, essa luta econômica e agitação política não constituíam toda a vida florentina. Conquanto fossem mais devotados ao partido do que à cidade, os cidadãos tinham uma orgulhosa noção cívica, e despendiam muito de seus haveres para o bem comum. Pessoas e sociedades ricas contribuíam com dinheiro para o calçamento de alguma rua, a construção de esgotos, os melhoramentos para o abastecimento de água, a instalação de um mercado público, de igrejas, hospitais e escolas. Dotados de gosto estético tão agudo quanto o dos antigos gregos ou dos modernos franceses, dedicavam fundos públicos ou particulares ao embelezamento da cidade, com arquitetura, escultura e pintura, adornando o interior das casas com tais artes e uma dúzia de outras mais. Era Florença que liderava toda a Europa, naquele período, em matéria de cerâmica. Os ourives faziam jóias bem como um sem-número de ornamentos para altares, mesas, cintas, armaduras, assim como moedas com primorosos desenhos em relevo, trabalhos esses sem igual tanto naquele período como em quaisquer outros.

E o artista, que sobressaísse em uma sociedade ou grupo pela sua habilidade pessoal ou *virtù*, identificava sua obra com seu nome. Niccolò Pisano já havia libertado a escultura das limitações dos motivos eclesiásticos e de sua subserviência às linhas arquiteturais, unindo o naturalismo pesado ao idealismo físico dos gregos. Seu discípulo, Andrea Pisano, fundiu para o batistério de Florença (1300-6) duas meia-portas de bronze que descreviam, em 28 relevos, o desenvolvimento das artes e ciências desde o tempo de Adão e Eva. Essas obras do século XIV resistem a uma comparação com as "portas do Paraíso", feitas por Ghiberti, no mesmo edifício, no século XV. Em

1334, o corpo administrativo da cidade de Florença aprovou os desenhos de Giotto para uma torre que devia sustentar o peso dos sinos da catedral e espalhar-lhes o som. Aprovaram um decreto, dentro do espírito da época, segundo o qual "o campanário devia ser construído de maneira a ultrapassar, em magnificência, altura e excelência de execução tudo o que havia sido realizado pelos gregos e romanos da antigüidade quando no apogeu de sua grandeza".[31] A beleza da torre não repousa em sua forma quadrada e indistinta (a qual Giotto desejou coroar com uma espiral), mas sim nas janelas de traçados góticos e nos relevos, em mármore colorido, esculpidos nos painéis inferiores por Giotto, Andrea Pisano e Luca della Robbia. Depois da morte de Giotto, a execução da obra continuou a cargo de Pisano, Donatello e Francesco Talenti, aos quais a torre deve a beleza culminante de sua mais alta arcada (1359).

Giotto di Bondone dominava na pintura do século XIV assim como Petrarca dominava na poesia, e o artista rivalizava com o poeta em ubiqüidade. Pintor, escultor, arquiteto, capitalista, homem de sociedade, sempre pronto a conceber coisas de arte, idéias práticas e a dar respostas humorísticas, Giotto passou pela vida com a confiança de um Rubens e produziu obras-primas em Florença, Roma, Assis, Ferrara, Ravena, Rimini, Faença, Pisa, Luca, Arécio, Pádua, Verona, Nápoles, Urbino e Milão. Parece que jamais se incomodara em obter encargos. Quando foi a Nápoles, foi como hóspede do palácio do rei. Casou-se e teve filhos muito feios, porém isso não perturbou a graça serena de suas composições nem o alegre sentido de sua vida. Alugava teares aos artesãos pelo dobro do preço usual;[32] no entanto, descreveu a história de São Francisco, o apóstolo da pobreza, em um dos notáveis trabalhos da Renascença.

Giotto ainda era jovem quando o cardeal Stefaneschi chamou-o a Roma para desenhar um mosaico — o célebre *Navicella*, o Pequeno Navio — mostrando Jesus Cristo salvando Pedro das águas. Ainda existe esse trabalho; acha-se, consideravelmente alterado, no vestíbulo da catedral de São Pedro, atrás da coluna do pórtico, no alto. Foi provavelmente o mesmo cardeal que o encarregou de fazer o políptico ainda conservado no Vaticano. Tais trabalhos mostram um Giotto imaturo, vigoroso na concepção e fraco na execução. É possível que o estudo dos mosaicos de Pietro Cavallini, em Santa Maria, em Trastevere, e de seu afresco, em Santa Cecília, tenha auxiliado a formar Giotto naqueles anos de Roma; nesse tempo a escultura naturalista de Niccolò Pisano poderia tê-lo feito desviar os olhos dos trabalhos de seus predecessores para descansá-los nas feições e sensações das mulheres e homens vivos. "Giotto apareceu e desenhou o que viu", disse Leonardo da Vinci.[33] E a petrificação bizantina desapareceu assim da arte italiana.

Mudando-se para Pádua, Giotto pintou em três anos os célebres afrescos da capela de Arena. Talvez se tivesse encontrado com Dante em Pádua; talvez o tivesse conhecido em Florença; Vasari, sempre interessante em suas descrições, conquanto seja às vezes não muito acurado, chama Dante de "o companheiro e amigo íntimo" de Giotto[34] e atribui a este um retrato de Dante que fazia parte de um afresco no *Bargello* de Florença — Palácio do *Podestà*. O poeta, com amabilidade excepcional, celebra o pintor em *A Divina Comédia*.[35]

Em 1318, duas famílias de banqueiros, os Bardi e os Peruzzi, contrataram Giotto para descrever em afrescos as histórias de São Francisco, São João Batista e São João Evangelista, nas capelas que iam doar à igreja de Santa Croce, em Florença. Essas pinturas foram cobertas de cal em anos posteriores; a cal foi removida em 1853. Refizeram os quadros, de modo que somente o desenho e a composição é que são de Giot-

to. Destino semelhante tiveram os célebres afrescos nas duas igrejas de São Francisco, em Assis. Essa relíquia no alto da colina é um dos grandes alvos dos peregrinos que visitam a Itália. Os visitantes que vão contemplar as pinturas atribuídas a Cimabue e a Giotto parecem ser tão numerosos quanto os que ali aportam para venerar o santo ou pedir-lhe graças. Foi provavelmente Giotto quem planejou os motivos e fez os esboços para os afrescos da igreja de cima; quanto ao resto, parece que ele se limitou a dirigir o trabalho dos discípulos. Tais afrescos da igreja de cima narram minuciosamente a vida de São Francisco; o próprio Jesus Cristo muito raramente teve uma biografia assim tão extensa na pintura. São magistrais em sua concepção e composição, agradáveis na sua delicada disposição e fluente harmonia; terminam definitivamente com toda aquela rigidez hierática das formas bizantinas, porém faltam-lhes profundidade, força e individualidade. São quadros graciosos sem o colorido da paixão e o sangue da vida. Os afrescos na igreja de baixo, menos mutilados pelo tempo, assinalam um progresso na força de Giotto. Parece ter sido diretamente responsável pelos quadros na capela de Santa Madalena, tendo ficado a cargo de seus auxiliares a pintura das alegorias que ilustram os votos de pobreza, obediência e castidade dos franciscanos. Nessas duas igrejas, a lenda de São Francisco deu poderoso estímulo, quase mesmo nova vida, à pintura italiana e criou uma tradição ideal que teve seu término com a obra do dominicano Fra Angelico.

No seu todo, a obra de Giotto constitui uma revolução. Percebemos suas falhas porque sabemos da técnica que se desenvolveu em matéria de pintura em virtude do movimento por ele iniciado. Seu desenho, modelagem, perspectiva e anatomia são consternadoramente inadequados; a arte, à semelhança da ciência médica ao tempo de Giotto, estava principiando a dissecar o corpo humano, a aprender o lugar, a estrutura e a função de cada músculo, osso, tendão e nervo. Homens, como Mantegna e Masaccio, haveriam de dominar tais elementos e Miguel Ângelo haveria de aperfeiçoá-los e fazer deles quase um ídolo. Mas, ao tempo de Giotto, ainda era coisa fora do comum estudar o nu, e pintá-lo seria escandaloso. O que é então que faz do trabalho de Giotto em Pádua e Assis um ponto notável na história da arte? É a composição rítmica, que atrai os olhos de todos os ângulos para o centro de interesse; é a dignidade do movimento tranqüilo, a cor suave e luminosa, o fluxo majestoso da narrativa, a restrição da expressão mesmo na sensação profunda, a grandeza da serenidade que cobre aquelas cenas turbadas; e, de quando em vez, a pintura naturalista de homens, mulheres e crianças não como foi estudada na arte do passado, porém como é vista e sentida no movimento da vida. Foram esses os componentes do triunfo de Giotto sobre a rigidez sombria da arte bizantina; foram esses os segredos de sua influência duradoura. Durante um século, a arte florentina viveu de seu exemplo e de sua inspiração.

Depois dele vieram duas gerações de *giotteschi*, que imitaram seus temas e estilo, porém que muito raramente conseguiram igualá-lo. Seu afilhado e discípulo, Taddeo Gaddi, quase lhe herdou a arte; o pai de Taddeo e três dos cinco filhos de Taddeo foram pintores; a Renascença italiana, como a música alemã, parecia ser hereditária e ali se desenvolveu pela transmissão e acumulação de trabalhos técnicos nas casas, ateliês e escolas. Taddeo começou como aprendiz de Giotto; em 1347, figurava à frente dos pintores florentinos; mesmo assim, costumava assinar muito devotadamente "discepol di Giotto il buon maestro".[36] Tornou-se tão rico com sua atividade de pintor e arquiteto que seus descendentes puderam ser patrocinadores da arte.

Um impressionante trabalho há muito tempo a ele atribuído, porém que se pensa agora ser de Andrea da Firenze, mostra como a Itália ainda era medieval naquele primeiro século da Renascença. Na *Capella degli Spagnuoli* — Capela dos Espanhóis — da igreja de Santa Maria Novella, os frades dominicanos pintaram por volta de 1370 um quadro descrevendo a apoteose de seu célebre filósofo. Santo Tomás de Aquino, confortavelmente substancial, porém demasiado devoto para ser orgulhoso, aparece triunfante com os hereges Ario, Sabélio e Averróis que se humilham a seus pés; em sua volta Moisés, Paulo, João Evangelista e outros santos parecem simples acessórios; abaixo deles 14 figuras simbolizam sete ciências sagradas e sete profanas — a gramática de Donato, a retórica de Cícero, a lei de Justiniano, a geometria de Euclides, etc. A idéia é ainda completamente medieval; apenas a arte, tanto em desenho como em cor, é que mostra a emergência de uma nova era. A transição foi tão gradativa que somente depois de mais um século é que os homens começaram a sentir-se em um mundo diferente.

O progresso na técnica é mais claro em Orcagna, o segundo depois de Giotto entre os artistas italianos do século XIV. Chamado a princípio Andrea di Cione, foi cognominado Arcagnolo — Arcanjo — pelos seus admiradores contemporâneos, abreviado depois para Orcagna. Embora citado muitas vezes entre os adeptos de Giotto, era, no entanto, discípulo do escultor Andrea Pisano. Como pintor, fez uma peça colorida de altar — *Cristo Entronizado* — para a capela de Strozzi, em Santa Maria Novella, enquanto o irmão mais velho, Nardo, executava nas paredes vivos afrescos do céu e inferno (1354-7). Como arquiteto, desenhou Cartuxa ou mosteiro dos cartuxos, perto de Florença, célebre pelos seus interessantes claustros e os túmulos de Acciaiuoli. Como arquitetos e pintores, ele e o irmão fizeram o decoradíssimo tabernáculo do Oratório de San Michele, em Florença. Acreditava-se que um quadro da Virgem ali operava milagres; depois da peste negra de 1348, as oferendas dos sobreviventes enriqueceram a irmandade que dirigia o edifício, tendo-se decidido guardar o quadro em suntuoso escrínio de mármore e ouro. Os Cioni planejaram-no como a miniatura de uma catedral gótica, com colunas, pináculos, estátuas, relevos, metais preciosos e pedras raras; é uma jóia de ornamentação do *trecento*. (Os italianos chamam o século XIV de *trecento*, trezentos; o XV de *quattrocento*, quatrocentos; o XVI, *cinquecento*, etc.) Andrea, aclamado em razão dela, foi nomeado *capomaestro*, em Orvieto, e participou do desenho da fachada da catedral. Em 1362, ele voltou para Florença e ali trabalhou no grande *duomo* até ao dia de sua morte.

A extraordinária fama da igreja de Santa Maria del Fiore — a maior que até então tinha sido construída na Itália — começou com Arnolfo di Cambio em 1296. Uma sucessão de mestres — Giotto, Andrea Pisano, Francesco Talenti e muitos outros — nela trabalhou até aos nossos tempos; sua atual fachada data de 1887; mesmo agora ainda não está terminada, devendo boa parte ser reconstruída cada século que passa. A arquitetura foi a menos brilhante das artes na Renascença da Itália; ela copiou vagamente do norte alguns elementos do gótico como o arco pontudo, combinou-os com as colunas clássicas e, às vezes, como em Florença, cobriu o todo com um domo bizantino. A mistura foi incongruente e — excluindo-se umas igrejas pequenas de Bramante — ressentia-se da falta de relação e graça. As fachadas de Orvieto e Siena constituíam mais soberbas exibições de escultura e mosaico do que arquitetura propriamente dita; a acentuação das linhas horizontais pelas camadas alternadas de mármore preto e branco, nas paredes, deprime os olhos e o espírito quando o próprio sentido da igreja devia ser uma oração ou hino aos céus. Santa Maria del Fiore — nome que a catedral florentina recebeu depois de 1412 e originado do lírio do emblema heráldico da cidade — está longe de ser uma flor; não fosse o domo de Brunellesco, seria mais uma caverna, cujo interior sombrio poderia ser a entrada do Inferno de Dante em vez de um vestíbulo para se ir até Deus.

Foi o inesgotável Arnolfo di Cambio que, em 1924, começou a construção da igreja franciscana de *Santa Croce* e, em 1298, a mais bela das estruturas de Florença, o Palazzo della Signoria, conhecido por Palazzo Vecchio (Palácio Velho) pelas gerações posteriores. A igreja foi terminada em 1442, com exceção da fachada (1863); o Palazzo Vecchio ou Palazzo della Signoria ficou com suas partes principais prontas em 1314. Foram aqueles os anos que viram o desterro de Dante e do pai de Petrarca; a luta das facções estava no auge, de modo que Arnolfo construiu para os membros executivos da cidade mais uma fortaleza do que um palácio, tendo desenhado a parte superior com parapeitos denteados. O único companário que, com o dobre de

seus sinos, servia para chamar os cidadãos ao parlamento ou às armas. Aí os conselheiros da cidade (*priori, signori*) exerciam o governo e viviam também. A disposição naquele tempo aparece na lei que dizia que, durante os dois meses em que eles exerciam suas funções, não deviam sair do edifício sob qualquer pretexto. Em 1345, Neri di Fioravante construiu sobre o Arno uma das mais célebres pontes do mundo, a Ponte Vecchio, agora maltratada pelo tempo e inúmeras guerras, porém ainda sustentando precariamente um tráfego impaciente e 22 lojas. Em volta desses soberbos trabalhos do espírito cívico florentino, erguem-se, nas estreitas ruas que saem da catedral e das praças da *Signoria*, as mansões ainda modestas dos ricos atribulados, as nobres igrejas que transformaram em obras de arte o ouro dos mercadores, as barulhentas lojas dos negociantes e artífices bem como as moradias acanhadas de uma população trabalhadora, rebelde, excitável e inteligente. Foi naquele frenesi de *egos* que teve início a Renascença.

VII. O *DECAMERON*

Foi em Florença que a literatura italiana teve seus primeiros e maiores triunfos. Aí, Guinizelli e Cavalcanti, nos últimos anos do século XIII, deram ao soneto a sua forma acabada; não foi em Florença, mas foi saudoso da cidade, que Dante, o Florentino, feriu a primeira e a última nota da poesia épica italiana; ali, Boccaccio compôs o supremo trabalho em prosa italiana e Giovanni Villani escreveu a mais moderna das crônicas medievais. Visitando Roma, por ocasião do jubileu de 1300 e, como Gibbon, emocionado pelas ruínas de um majestoso passado, Villani pensou durante algum tempo em registrar a sua história; depois, julgando que Roma havia sido suficientemente celebrada, voltou para seus penates e resolveu "reunir neste volume... todos os acontecimentos da cidade de Florença... e expor, com todas as minúcias, os feitos dos florentinos e resumir os notáveis negócios do resto do mundo".[37]

Ele começou com a Torre de Babel e terminou no tempo que antecedeu a peste, de que morreu; seu irmão Matteo e seu sobrinho Filippo continuaram a história até 1365. Giovanni era bem preparado; vinha de próspera família de mercadores, falava um toscano muito puro, viajou pela Itália, Flandres e França, foi três vezes prior e trabalhou uma vez como mestre de oficina. Tinha para aqueles tempos uma noção fora do comum das bases econômicas e da influência da História, e foi o primeiro a lançar em sua narrativa estatísticas sobre condições sociais. Os três primeiros livros de suas *Croniche Fiorentine* são em grande parte lendas; todavia, em livros posteriores, vimos a saber que, em 1338, Florença e seu *hinterland* tinham 105.000 habitantes, dos quais 17.000 viviam de esmolas e quatro mil, assistidos pelo povo; havia seis escolas primárias com 10.000 alunos de ambos os sexos e quatro escolas superiores, nas quais 600 rapazes e algumas moças estudavam literatura e filosofia. Diferentemente da maioria dos historiadores, Villani incluiu, em sua narrativa, notícias sobre livros novos, pinturas, edifícios, etc.; muito raramente foi uma cidade descrita assim tão diretamente em todos os departamentos de sua vida. Tivesse Villani reunido todas essas fases e pormenores em uma só narrativa de causas, fenômenos, personagens e efeitos, ele teria transformado sua crônica em história.

Estabelecendo-se em Florença, em 1340, Boccaccio continuou a perseguir a mulher na vida, na poesia e em prosa. A *Amorosa Visione* foi dedicada a Fiammetta e lembrava em 4.400 versos de *terza rima* os dias mais felizes de sua ligação. Numa novela psicológica, *Fiammetta*, a princesa bastarda aparece para narrar a história de seu des-

vio com Boccaccio; ela analisa as emoções do amor, os tormentos do desejo, do ciúme e do abandono em pormenores *richardsonianos*. Quando sua consciência censura a infidelidade cometida, imagina Afrodite repreendendo-a por covardia: "Não tenhais tanto receio de dizer que tendes um marido e que as leis sagradas e o juramento de fidelidade vos proíbe tais coisas. Isso não passa de conceitos inúteis e de objeções frívolas contra o poder de Eros, pois, à semelhança de um forte e poderoso príncipe, ele estabelece suas leis eternas; pouco lhe interessam as outras leis de estados inferiores, as quais considera disposições baixas e servis."[38] Abusando do poder da pena, Boccaccio termina o livro fazendo Fiammetta proclamar, para sua glória, que foi ele quem a abandonou e não ela. Voltando à poesia, cantou no *Ninfale Fiesolano* o amor de um pastor por uma sacerdotisa de Diana; seu triunfo é descrito com afetuosas minúcias, com certo entusiasmo dispensado para o cenário da natureza. É essa quase a fórmula de trabalho do *Decamerone (Decamerão)*.

Foi logo depois da peste de 1348 que Boccaccio começou a escrever essa famosa concatenação de contos sedutores. Tinha então 35 anos; a temperatura do desejo havia caído da poesia para a prosa; pôde perceber então o humor daquela perseguição louca. A própria Fiammetta parece ter morrido por ocasião da peste e Boccaccio teve calma bastante para aplicar o nome, que lhe tinha dado, a uma das menos fastidiosas *raconteuses* de seu livro. Muito embora toda a obra tivesse sido publicada somente em 1353, parte dela devia ter sido dada a lume aos poucos, pois na apresentação do Quarto Dia, o autor responde aos críticos que reprovaram suas primeiras narrativas. Pelo que vimos agora do livro, trata-se de um "conglomerado" de histórias — umas 100; não se destinavam a ser lidas em grande número, de uma só vez; publicadas em série, deviam ter proporcionado tópicos para muitos serões em Florença.

A introdução descreve os efeitos, em Florença, da Peste Negra que assolou toda a Europa em 1348 e depois. Oriunda, ao que parece, da proliferação e imundícies das populações asiáticas empobrecidas pela guerra e enfraquecidas pela fome, a infecção atravessou a Arábia, entrou no Egito, e do Mar Negro passou para a Rússia e Bizâncio. De Constantinopla, Alexandria e outros portos do Oriente Próximo, os mercadores e navios de Veneza, Siracusa, Pisa, Gênova e Marselha, auxiliados por pulgas e ratos, trouxeram-na para a Itália e França.[39] Uma sucessão de anos em que imperava carência de víveres na Europa ocidental — 1333-4, 1337-42 e 1345-7 — provavelmente minou a resistência dos pobres que, depois, transmitiram a doença às demais classes.[40] A peste apareceu com duas formas: a pulmonar, com febre alta e escarros de sangue, ocasionando a morte em três dias, e a bubônica, com febre, abcessos e carbúnculos, provocando a morte em cinco dias. Metade da população da Itália foi dizimada nas sucessivas visitas da peste, de 1348 a 1365.[41] Um cronista de Siena escreveu por volta do ano 1354:

> Nem parentes nem amigos nem sacerdotes nem frades acompanhavam os cadáveres até à sepultura, tampouco se recitavam os ofícios dos mortos ... Em muitos lugares da cidade cavavam-se covas muito largas e fundas e nelas se atiravam os corpos que eram depois cobertos com um pouco de terra; e, assim procedia em camadas sucessivas até que a cova estivesse cheia, quando então se abria outra. E eu, Agniolo di Tura... com minhas próprias mãos enterrei em uma única cova cinco de meus filhos, e muitos outros fizeram o mesmo. Muitos mortos ficavam tão mal cobertos que os cães os tiravam para fora e os devoravam, espalhando-lhes os mem-

> bros pela cidade. E nenhum sino badalava, ninguém chorava fosse qual fosse a perda sofrida, pois quase todos esperavam a morte ... E o povo dizia e acreditava que "aquilo era o fim do mundo".[42]

Em Florença, segundo Matteo Villani, três de cada cinco habitantes morreram no período que decorreu de abril a setembro de 1348. Boccaccio calculou que o número de mortos em Florença atingiu a 100.000; segundo Maquiavel, 96.000;[43] trata-se evidentemente de um exagero, uma vez que a população total mal excedia a 100.000 almas. Boccaccio inicia o *Decamerone* com uma tenebrosa descrição da peste:

> Não era somente a conversação com o enfermo e o fazer-lhe companhia que transmitia a moléstia à pessoa sã; bastava tocar nas roupas ou em qualquer coisa que tivesse sido tocada pelo doente para que se verificasse a infecção... Tocasse um animal em algo que tivesse pertencido à pessoa doente ou morta pela moléstia, logo ele morreria, o que vi com meus próprios olhos. Essa tribulação infundiu tal horror aos corações de todos... que irmãos abandonavam irmãos, os tios aos sobrinhos... e muitas vezes os maridos às próprias mulheres, sim (o que é ainda mais extraordinário e quase inacreditável), alguns pais e mães recusavam-se a visitar os filhos ou a cuidar deles, como se os filhos não lhes pertencessem... O povo, completamente sem assistência, caía doente aos milhares diariamente e morria quase sem recurso algum. Muitos soltavam o último suspiro em plena rua, enquanto a morte de muitos outros — quase todos morriam em suas casas — era denunciada pelo cheiro putrefato de seus corpos, e destes e de outros que assim morriam estava repleta toda a cidade. Os vizinhos, levados mais pelo medo do contágio do que pelo espírito de caridade, tiravam os corpos das casas e colocavam-nos diante das portas, onde os cadáveres sem conta poderiam ser vistos pelos transeuntes especialmente de manhã... Iam depois buscar caixões, e na falta destes, alguns corpos eram colocados sobre uma tábua; em cada caixão dois ou três cadáveres; era coisa que se verificava muitas vezes; sim, havia caixões que encerravam os corpos de marido e mulher, de dois ou três irmãos, de pai e filho, etc. ... A coisa chegou a tal ponto que já não se contavam mais os homens mortos, como se se tratasse de meros animais.[44]

Foi daquela cena de desolação que Boccaccio concebeu a criação de seu *Decamerone*. O plano para a excursão pagã é feito na "venerável igreja de Santa Maria Novella" por "sete jovens, todas ligadas umas às outras pelos laços de amizade, vizinhança ou parentesco", as quais tinham acabado de assistir à missa. Suas idades variavam entre 18 e 28 anos. "Eram discretas e de origem nobre, belas de feições e de boas maneiras, todas muito vivas." Uma propõe que diminuiriam suas probabilidades de contaminação retirando-se para suas casas de campo, não separadamente, porém todas, juntas com os criados, passando de uma vila para outra, "aproveitando os prazeres e diversões que a estação possa oferecer... Ali poderemos ouvir os pássaros cantar, contemplar as colinas e as planícies verdejantes e os campos cheios de trigo, qual mar ondulante; ali poderemos ver árvores de todas as variedades; o céu nos aparece muito mais aberto para a vista, o céu que, embora possa encolerizar-se contra nós, não nos priva de suas belezas eternas."[45] A sugestão é aceita, porém Filomena logo acrescenta que seria talvez conveniente ter alguns homens participando da excursão, uma vez que "nós, as mulheres, somos inconstantes, cheias de vontade, desconfiadas e tímidas". Providencialmente, naquele momento, "entraram na igreja três rapazes... nos quais nem a perversidade do tempo nem a perda de amigos ou de parentes... conseguiram arrefecer... o fogo do amor.... Todos os três eram bem-apessoados, educados;

tinham ido procurar sua suprema consolação... qual a de ver suas amadas, as quais, pelo que se viu depois, eram três de entre as sete jovens acima citadas." Pampínia recomenda que se convidem os três cavalheiros para a excursão. Neifile receia que isso provoque escândalo. Responde Filomena: "Uma vez que eu viva honestamente e tenha a consciência tranqüila, pouco se me dá que os outros digam o contrário."

Assim, na quarta-feira seguinte, eles partem, precedidos por criados e provisões, para uma vila a duas milhas distante de Florença, "situada no centro de um belo e grande parque, cheia de galerias, salões e dormitórios, cada divisão mais bela que a outra, adornada de quadros jocosos; viam-se gramados e canteiros e maravilhosos jardins e poços de água muito fria e adegas cheias de vinhos preciosos".[46] As jovens e os rapazes vão dormir tarde, fazem tranqüilamente suas refeições matinais, passeiam pelos jardins, jantam demoradamente e divertem-se procurando ver quem conta a melhor história. Fica combinado que cada um dos 10 deverá contar uma história em cada dia daquela excursão. Ficam no campo durante 10 dias (daí o título do livro, oriundo do grego *deka hemerai,* 10 dias); resulta que a *commedia umana* de Boccaccio desafia com um conto alegre cada um dos cantos tétricos de Dante. Entrementes, estabelece-se a regra de que nenhum dos membros do grupo poderá "trazer de fora qualquer notícia que não seja alegre".

As narrativas, que abrangiam a média de seis páginas cada, não foram todas trabalho original de Boccaccio; eram colhidas de fontes clássicas, de escritores orientais, *gesta* medieval, *contes* e *fabliaux* franceses ou folclore da própria Itália. A última história do livro, aliás a mais célebre, é a da paciente Griselda, que Chaucer adaptou para uma das melhores e mais absurdas histórias de *The Canterbury Tales.* A mais bela das *novelle* de Boccaccio é a nona do quinto dia — a de Federigo, com seu falcão e seu amor, quase com o mesmo espírito de renúncia da de Griselda. A mais filosófica é a lenda dos três anéis (I, 3). Saladino, "Sultão da Babilônia", precisando de dinheiro, convida o rico judeu Melquisedec para jantar e pergunta-lhe qual a melhor das três religiões, se a judaica, a cristã ou a maometana. O velho sábio usurário, temendo expressar sua opinião diretamente, responde com uma parábola:

> Havia outrora um grande homem muito rico que, entre outras jóias preciosíssimas de seu tesouro, possuía um belo e valioso anel... Desejando deixá-lo perpetuamente para seus descendentes, declarou que qualquer dos filhos que dele estivesse de posse por ocasião de sua morte, em razão do legado que lhe fosse feito, devia ser reconhecido como seu herdeiro, e honrado e respeitado, como chefe e cabeça da família, por todos os demais. O que recebeu o anel falou a mesma coisa para seus próprios descendentes e procedeu da mesma maneira que o pai. Em resumo, o anel passou de mão em mão através de muitas gerações e chegou, afinal, em poder de um homem que tinha três filhos bons e virtuosos, todos muito obedientes para com o pai, motivo por que ele tinha a mesma afeição pelos três. Os jovens, sabendo o que representava o anel, desejando cada um ser o mais respeitado dentro os seus... suplicaram ao pai, que já estava então muito velho, que lhes deixasse o anel... O digno homem, que não sabia escolher a qual dos três haveria de deixá-lo, pensou... em satisfazer todos os três e, muito particularmente, encomendou a um bom ourives que fizesse mais dois anéis; ficaram tão semelhantes ao primeiro que ele mesmo mal podia distinguir qual o verdadeiro. Ao aproximar-se a morte, ele deu secretamente a cada um dos filhos seu anel, razão por que, depois que faleceu o pai, cada um, procurando entrar na posse da herança e honrarias e negando tal direito aos demais, mostrava o anel como prova disso! Os três anéis eram tão pareci-

> dos que não se pôde saber qual deles era o verdadeiro; a questão que girava em torno do herdeiro do pai ficou então pendente e assim continua. E assim vos digo, meu senhor: das três leis dadas por Deus, o Pai, aos três povos, julga-se cada um deles ter recebido a Sua herança, a Sua verdadeira lei e Seus mandamentos; contudo, a questão ainda se acha pendente quanto àquele que verdadeiramente recebeu Sua herança, como no caso dos anéis.

Tal história dá a entender que Boccaccio, aos 37 anos de idade, não era um cristão dogmático. Sua tolerância contrasta com a amarga intolerância de Dante, o qual condena Maomé a perpétuas vivissecções no inferno.[47] Na segunda história do *Decamerone,* o judeu Jehannat converte-se ao cristianismo pelo argumento (adaptado por Voltaire) de que essa religião deve ser divina, pois sobreviveu, não obstante as imoralidades e simonias de boa parte do clero. Boccaccio ridiculariza não obstante o ascetismo, a pureza, a confissão, as relíquias, os sacerdotes, os monges, as freiras e até mesmo a canonização de santos. Julga hipócrita a maioria dos monges e escarnece dos "simplórios" que lhes dão esmolas (VI, 10). Uma de suas mais hilariantes histórias conta-nos como o frade Cipolla para conseguir uma boa coleta prometeu a seus ouvintes mostrar "uma sacratíssima relíquia, uma das penas da asa do anjo Gabriel que tinha ficado na câmara da Virgem Maria depois da Anunciação" (VI, 10). A mais obscena das histórias conta como o jovem e viril Masetto satisfizera todo um convento (III, 1). Em outra, frei Rinaldo cria um caso de adultério; em seguida, pergunta o narrador: "Quais os monges que não praticam tais coisas?" (VII, 3).

As damas no *Decamerone* coram um pouco com tais histórias, porém divertem-se com seu espírito rabelaisiano e chauceriano; Filomena, jovem de maneiras muito belas, conta a história de Rinaldo, e, às vezes, diz Boccaccio em uma de suas imagens menos felizes: "As damas riram tanto que quase se lhes podiam arrancar todos os dentes."[48] Boccaccio foi criado naquela alegria desprendida de Nápoles e quase sempre pensava no amor em termos sensuais; desprezava o romance de cavalaria e representava Sancho Pança para o Dom Quixote de Dante. Conquanto se tivesse casado duas vezes, parece que acreditava em amor livre.[49] Após contar novamente uma série de histórias que hoje seriam inconvenientes em uma reunião masculina, faz um dos homens dizer às damas: "Não notei nenhuma ação, nenhuma palavra, enfim nada que fosse digno de censura, quer de vossa parte, quer de nós, homens." Ao concluir o livro, o autor revela certas críticas que foram feitas sobre a licenciosidade que empregou e especialmente porque "escrevi, em vários lugares, a verdade acerca dos frades". Ao mesmo tempo congratula-se com seu "longo labor, inteiramente realizado com o auxílio do favor divino".

O *Decamerone* continua sendo uma das obras-primas da literatura mundial. Sua fama poderá ser devida mais a sua moral do que a sua arte, mas, mesmo que fosse imaculada, teria merecido sua preservação. É perfeitamente elaborado e, nesse respeito, sobrepuja *The Canterbury Tales.* Sua prosa estabelece um estilo não ultrapassado ainda pela literatura italiana, uma prosa, às vezes, envolvente e florida, porém, em sua maior parte, eloqüente e vigorosa, pungente e vivaz e clara como a corrente que cai da montanha. É um livro do amor à vida. No maior desastre que desabou sobre a Itália em mil anos, Boccaccio ainda assim encontrou em seu íntimo coragem para ver a beleza, o humor, a bondade e a alegria palmilhando a terra. Às vezes, mostrou-se cínico, como em sua cruel sátira às mulheres, no *Corbaccio;* foi, porém, no *Decamerone* um alegre Rabelais que saboreava o "dá cá toma lá" e os altos e baixos do amor

e da vida. A despeito das caricaturas e dos exageros, o próprio mundo reconheceu-se no livro, foi traduzido em todas as línguas européias; Hans Sachs, Lessing, Molière, La Fontaine, Chaucer e Shakespeare recorreram às suas páginas, tomados de admiração. Será apreciado quando todas as poesias de Petrarca entrarem no reino crepuscular das obras elogiadas, porém que deixam de ser lidas.

VIII. SIENA

Siena, sem dúvida, teria contestado a Florença a afirmativa de ter sido esta quem abrira as portas à Renascença. Ali também a violência das lutas partidárias elevou a temperatura do pensamento, e o orgulho da comunidade alimentou a arte. A indústria de lãs, a exportação dos produtos sienenses para o Levante e o comércio da Via Flamínia, entre Florença e Roma, atraíam moderada afluência de gente à cidade; já em 1400, as praças e as ruas principais estavam calçadas de tijolos ou pedras e os pobres podiam dar-se ao luxo de preparar uma revolução. Em 1371, os tecelões sitiaram o Palazzo Pubblico, arrombaram-lhe as portas, expulsaram os negociantes que governavam a cidade e instalaram o governo dos *riformatori*. Dias mais tarde, um exército de dois mil homens, inteiramente equipados pelos mercadores interessados, marchou em direção à cidade, invadiu os bairros do operariado, e matou homens, mulheres e crianças sem discriminação ou piedade, transpassando alguns com as lanças e decepando outros com a espada. A nobreza e a classe média acorreram em auxílio do proletariado. Venceu-se a contra-revolução, e o governo dos reformadores deu a Siena a mais honesta das administrações de que podiam lembrar os cidadãos. Em 1385, os ricos mercadores fizeram nova revolução; derribaram os *riformatori* e expulsaram da cidade quatro mil trabalhadores rebeldes. Dessa data em diante a arte e a indústria começaram a declinar em Siena. (A revolta dos trabalhadores sienenses em 1371, dos Ciompi em Florença, em 1378, a rebelião quase simultânea de Wat Tyler na Inglaterra e os levantes na França, por volta de 1380, denunciam a onda revolucionária que assolava o Continente e uma medida das intercomunicações e mútua influência entre as classes trabalhadoras na Europa Ocidental maior do que geralmente se supunha.)

Foi naquele turbulento século XIV que a cidade de Siena atingiu o zênite de sua arte. Na parte oeste do espaçoso Campo — a principal praça da cidade — ergueu-se o Palazzo Pubblico (1288-1309); o campanário contíguo, a Torre de Mangia, elevando-se esbeltamente a 112 metros de altura, é a mais bela torre da Itália. Em 1310, o arquiteto e escultor sienense, Loreno Maitani, foi a Orvieto e traçou os planos da fachada da catedral ali; ele e outros artistas sienenses e Andrea Pisano começaram a decorar os portais, pilastras e os remates dos nichos e fizeram um milagre em mármore para comemorar o milagre de Bolsena. Em 1377, o grande *duomo* de Siena recebeu fachada semelhante aos planos deixados por Giovanni Pisano, talvez com demasiadas ornamentações, porém, mesmo assim, uma das maravilhas da inesgotável Itália.

Entrementes, um brilhante grupo de pintores sienenses prosseguiu os trabalhos, onde Duccio di Buoninsegna os deixara. Em 1315, Simone Martini foi encarregado de decorar a Sala do Grande Concílio, no Palazzo Pubblico, com um *maestà*, *i. e.*, a *Coroação da Virgem*, pois a Virgem Maria era, segundo a lei e a teologia, a rainha coroada da cidade e poderia adequadamente presidir às sessões do governo municipal. O quadro ainda se pode comparar com o *maestà* que Duccio pintou para a catedral

cinco anos antes; não era tão grande nem tão sobrecarregado de ouropéis, como esse *maestà;* ele traía a origem bizantina da pintura sienense pela sua imobilidade e falta de vida naqueles seus caracteres demasiado compridos; talvez tivesse progredido alguma coisa no tocante à cor e ao desenho. Em 1326, porém, Simone seguiu para Assis; ali estudou os afrescos de Giotto. Quando o convidaram para pintar, em uma capela da igreja debaixo, a vida de São Martinho, deixou de empregar as feições estereotipadas de seu primeiro trabalho e conseguiu reproduzir de maneira memorável a figura do bispo de Tours. Em Avinhão, encontrou-se com Petrarca, pintou retratos do poeta e de Laura e recebeu honrosa menção no *Canzoniere.* Esses breves versos, disse Vasari, "deram mais fama a Simone do que todos os seus trabalhos... pois um dia chegará em que suas pinturas deixarão de existir, ao passo que os escritos de um homem como Petrarca perdurarão para todo o sempre"; nenhum geólogo se mostraria assim tão otimista. Benedito XII fez Simone pintor oficial da corte papal (1339) e, nessa qualidade, este último ilustrou a vida de São João Batista na capela papal e a da Virgem Maria e do Salvador no pórtico da catedral. Morreu em Avinhão, em 1344.

Esta secularização da arte que Simone ensaiou em seus retratos estendeu-se com Pietro e Ambrogio Lorenzetti. Talvez que, após estudar em Florença, Pietro tivesse abandonado as tradições sentimentais da pintura sienense, produzindo uma série de quadros de altares de uma força sem precedente, às vezes revestidos de realismo selvagem. Na Sala dos Nove (Conselheiros), do Palazzo Pubblico, Ambrogio pintou quatro afrescos que se tornaram célebres (1337-43): *Mau Governo, As Conseqüências do Mau Governo, Bom Governo* e *As Conseqüências do Bom Governo.* Reteve-se neles o hábito medieval do simbolismo que Giotto abandonou; figuras majestosas representam Siena, a Justiça, a Sabedoria, a Concórdia, as Sete Virtudes e a Paz — esta última reclinando-se muito graciosamente, qual uma deusa *fedoniana.* Em o *Mau Governo,* a Tirania ocupa o trono e o Terror é seu vizir; os mercadores são despojados de seus haveres nas estradas e a violência das lutas partidárias ensangüenta a cidade. Contra o mesmo fundo de arquitetura, o *Bom Governo* mostra uma população feliz, entregue a seus afazeres, diversões e comércio; aldeões e mercadores levam para as cidades mulas carregadas de mantimentos e outras mercadorias; as crianças brincam, as moças dançam e a guitarra proporciona música muito suave, e sobre a cena paira um espírito alado representando a Segurança. Talvez tivessem sido esses enérgicos irmãos — ou Orcagna ou Francesco Traini — que pintaram o grande afresco o *Triunfo da Morte,* no Campo Santo, em Pisa. Um grupo de caçadores ricamente trajados encontra três caixões abertos, nos quais jazem, putrefatos, cadáveres de figuras da realeza; um caçador aperta o nariz por causa do cheiro; acima da cena paira o Anjo da Morte empunhando enorme foice; no ar, ministros de doce graça escoltam até ao paraíso as almas que se salvaram, enquanto demônios alados arrastam para o inferno a maioria dos mortos; serpentes e abutres negros misturam e devoram os corpos nus dos homens e mulheres, e, embaixo, reis, rainhas, príncipes, bispos e cardeais contorcem-se de dor no inferno. Na parede vizinha, à esquerda, os mesmos autores pintaram, em outro grande afresco, o *Juízo Final,* e, à direita, uma segunda visão do inferno. Todos os horrores da teologia medieval assumem ali uma forma física; é o *Inferno* de Dante concebido sem dó e sem piedade

Siena não saiu da Idade Média; ali, como em Gubbio, San Gimignano e Sicília, não se acompanhou a Renascença. Não morrem, porém, muito paciente e sutilmente esperam a sua vez de reaparecer.

IX. MILÃO

Em 1351, Petrarca voltou a Avinhão. Com toda a probabilidade em Vaucluse que escreveu o interessante ensaio, *De vita solitaria,* louvando a solidão que podia tolerar como um remédio que curava, porém que não alimentava. Foi logo depois de sua volta a Avinhão que provocou contra si o ódio da classe médica ao exortar o Papa Clemente VI, cuja saúde definhava, a que se precavesse contra as receitas dos médicos. "Sempre pedi a meus amigos e ordenei a meus criados que jamais deixassem aplicar em meu corpo essas invencionices dos doutores e tratassem sempre de agir ao contrário do que eles dissessem."[50] Em 1355, exasperado por causa de algum fiasco terapêutico, escreveu imoderada *Invectiva contra um Médico.* Não tinha melhor consideração para com os advogados "os quais passavam a maior parte do tempo criando litígios sobre questões triviais. Ouvi meu veredicto sobre toda essa gente. A fama deles morrerá juntamente com sua carne e uma única cova será suficiente para seus nomes e ossos".[51] A fim de fazer com que Avinhão lhe fosse completamente desagradável, o Papa Inocêncio VI propôs excomungar Petrarca como necromante, sob o fundamento de que o poeta estudava as obras de Virgílio. O cardeal Talleyrand correu em auxílio de Petrarca, mas o ar da ignorância religiosa que pairava em Avinhão irritou o laureado. Visitou seu irmão monge Gerardo, escreveu um tratado sombrio — *De otio religiosorum (Do Ócio dos Monges)* — e, durante algum tempo, pensou em entrar para um mosteiro. Mas ao receber um convite para ser hóspede do palácio do ditador de Milão (1353), não hesitou em o aceitar, gesto que surpreendeu seus amigos republicanos.

A família dominante em Milão trazia o nome de Visconti, oriundo do fato de ter muitas vezes exercido o cargo de *vicecomites* — juízes arquiepiscopais. Em 1311, o Imperador Henrique VII nomeou Matteo Visconti seu vigário em Milão que, como a maioria das cidades do norte da Itália, se reconhecia não muito entusiasticamente como parte do Sacro Império Romano. Conquanto Matteo cometesse graves erros, governou tão eficientemente que seus descendentes mantiveram o poder em Milão até 1447. Nem sempre eram escrupulosos; mostravam-se muitas vezes cruéis, e um tanto extravagantes. Não eram tolos. Tributavam pesadamente o povo para levar a efeito as inúmeras campanhas, campanhas que trouxeram a maior parte da Itália setentrional para seu domínio. A habilidade que tinham em descobrir administradores e generais competentes trouxe a vitória para suas armas e prosperidade para Milão. À manufatura de lãs da cidade acrescentaram a indústria da seda; redobraram o número de canais que espalhavam o comércio da cidade; deram à vida e às propriedades uma segurança que fez com que seus súditos se esquecessem da liberdade. Sob sua tirania, Milão tornou-se uma das mais ricas cidades da Europa; seus palácios com fachadas de mármore alinhavam-se pelas avenidas calçadas de pedra. Milão chegou a seu ponto culminante com Giovanni Visconti, uma bela e infatigável figura, cruel ou generoso, conforme ditassem as circunstâncias os seus caprichos. Lodi, Parma, Crema, Piacenza, Bréscia, Bérgamo, Novara, Como, Vercelli, Alessandria, Tortona, Pontremoli, Asti e Bolonha reconheceram seu domínio, e, quando os papas de Avinhão contestaram suas reivindicações concernentes a Bolonha e lhe lançaram a excomunhão, corajosamente lutou contra Clemente VI, recorrendo também nessa ocasião ao suborno. Com 200.000 florins conquistou Bolonha, a absolvição e a paz (1352). Pagou seus crimes com a gota e adornou seu despotismo com o patrocínio que deu à poesia, ao saber e à

arte. Quando Petrarca, chegando a sua corte, perguntou quais os deveres que dele esperavam, Giovanni respondeu elegantemente: "Nada, tanto eu como meu reino nos sentiremos muito honrados apenas com a vossa presença."[52]

Petrarca permaneceu oito anos na corte dos Visconti em Pavia ou Milão. Durante aquela confortável sujeição, compôs em *terza rima* italiana uma série de poesias que denominou *Trionfi:* o triunfo do desejo sobre o homem, da castidade sobre o desejo, da morte sobre a castidade, da fama sobre a morte, do tempo sobre a fama e da eternidade sobre o tempo. Nelas cantou sua poesia final a Laura; pediu perdão pela sensualidade de seu amor, conversou com o casto fantasma dela e sonhou unir-se a ela no paraíso — indo o marido, ao que parecia, para algum outro lugar. Essas poesias, procurando igualar-se às de Dante, representam o triunfo da futilidade sobre a arte.

Giovanni Visconti, que morreu em 1354, legou o Estado a três sobrinhos. Matteo II foi um sensual incompetente e assassinado pelo irmão pela honra da casa (1355). Bernabò governou parte do ducado de Milão; Galeazzo II governou de Pavia o restante. Galeazzo II foi um governante eficiente que usava os cabelos dourados encaracolados; casou os filhos com membros de famílias reais. Quando sua filha, Violante, casou-se com o duque de Clarence, filho do rei Eduardo III da Inglaterra, Galeazzo deu-lhe de dote 200.000 florins de ouro e, às 200 pessoas da comitiva do noivo, tal prodigalidade de presentes como não se conseguiu ainda ver da parte dos mais ricos reis contemporâneos; o que restou do banquete de casamento — asseguram-nos — poderia ter alimentado 10.000 pessoas. Tão rica era assim a Itália, e isso no tempo em que a Inglaterra estava em bancarrota e a França se esvaía em sangue na Guerra dos Cem Anos.

X. VENEZA E GÊNOVA

Em 1354, o duque Giovanni Visconti enviou Petrarca a Veneza para negociar a paz entre Veneza e Gênova.

"Vê-se em Gênova uma cidade prestes a dominar, acastelada em acidentadas encostas, orgulhosa de suas muralhas e homens," escreveu o poeta.[53] A sede de lucro dos mercadores, os quais contavam com a coragem dos marinheiros nos mares procelosos, havia aberto linhas de comércio para os genoveses, através do Mediterrâneo, estendendo-as a Túnis, Rodes, Acre, Tiro, Samos, Lesbos e Constantinopla e, através do Mar Negro, à Criméia e Trebizonda e, através de Gibraltar e do Atlântico, a Ruão e Bruges. Esses mercadores empreendedores criaram a escrituração por partidas dobradas por volta de 1340 e o seguro marítimo em 1370;[54] tomavam dinheiro emprestado de capitalistas particulares à taxa de 7 por cento, enquanto na maioria das cidades italianas ela era cobrada de 12 a 30 por cento. Os frutos desse comércio foram, durante muito tempo, divididos — porém, jamais amigavelmente — entre umas poucas famílias ricas, os Dória, os Spinola, os Grimaldi e os Fieschi. Em 1339, Simone Boccanera arrastou os marinheiros e outros trabalhadores a uma revolução que foi coroada de êxito, tornando-se o primeiro de uma linhagem de doges que governou Gênova até 1797; Verdi celebrou-o numa ópera. Os vencedores, por sua vez, dividiram-se em grupos de famílias que se hostilizavam e provocaram muitas desordens na cidade com suas lutas, enquanto Veneza, a grande rival de Gênova, progredia com sua ordem e união.

Veneza era, depois de Milão, o Estado mais rico e mais forte da Itália e, sem ex-

ceção, o que tinha o mais eficiente dos governos. Seus artífices eram célebres pela elegância de seus produtos, em sua maioria feitos para o comércio de luxo. Seu grande arsenal empregava 16.000 homens; 36.000 marinheiros manobravam seus 3.300 navios de guerra e comércio e, nas galeras, eram homens livres que manejavam os remos e não escravos como no século XVI. Os mercadores venezianos invadiram todos os mercados, desde Jerusalém até Antuérpia; negociavam imparcialmente com cristãos e maometanos. Eram completamente indiferentes às excomunhões do papa. Petrarca, que tinha percorrido terras desde Nápoles até Flandres em seu "grande interesse e zelo para ver muitas coisas", ficou maravilhado com a navegação que tinha observado nas lagunas venezianas:

> Vejo navios... tão grandes quanto a minha mansão, os mastros mais altos que suas torres. Parecem montanhas flutuando nas águas. Vão enfrentar perigos sem conta em todas as partes do globo. Levam vinho para a Inglaterra, mel para a Rússia, açafrão, óleo e linho para a Assíria, Armênia, Pérsia e Arábia, e madeira para o Egito e Grécia. Voltam inteiramente carregados com produtos de toda a espécie que, daqui, são enviados para todos os recantos do mundo.[55]

Aquele forte comércio era financiado por fundos particulares cobrados e empregados pelos usurários, os quais começaram, no século XIV, a tomar o nome de banqueiros, *bancherii*, da palavra *banco*, pois costumavam sentar-se em bancos diante de suas tabelas de câmbio. As principais unidades monetárias eram a lira (abreviação de *libra*) e o ducado (de *duca*, duque, doge), moeda de ouro de 3.560 gramas. Esta e o florim florentino eram as moedas mais estáveis e mais bem acolhidas no reino cristão. (Todas as três moedas, antes de 1490, são mais ou menos calculadas neste volume como tendo o valor de $25,00, segundo o valor do dólar em 1952; depois de 1490, ficaram na base de $12,50. Uma inflação lenta diminuiu o valor das moedas italianas de aproximadamente 50 por cento, entre 1400 e 1580.[56])

A vida ali era quase tão alegre quanto em Nápoles, ao tempo da mocidade de Boccaccio. Os venezianos celebravam seus dias santos e vitórias com majestosas cerimônias, esculpiam e coloriam seus barcos de recreio e de guerra, vestiam roupas de seda oriental, abrilhantavam suas mesas com copos venezianos e faziam muitas serenatas em suas águas e junto a suas casas. Em 1365, o doge Lorenzo Celsi, acompanhado de Petrarca, presidiu uma competição entre os melhores músicos da Itália; cantaram acompanhados de vários instrumentos, tendo-se feito grandes coros. O primeiro prêmio foi concedido a Francesco Landino, de Florença, um compositor, cego, de baladas e madrigais. Lorenzo Veneziano e outros estavam fazendo a transição da severidade medieval para a graça da Renascença em afrescos e polípticos que já pressagiavam as belezas das cores da pintura veneziana. Casas, palácios e igrejas surgiam do mar como corais. Não havia castelos em Veneza, nem moradias fortificadas, nem muralhas maciças protetoras, pois ali o feudo particular submeteu-se logo às leis populares e, além disso, quase todas as mansões tinham um fosso natural. O desenho de sua arquitetura era ainda gótica, porém gracioso e leve. Naquele período, construiu-se a majestosa igreja Santa Maria Gloriosa dei Frari; o templo de São Marcos continuou, de vez em quando, a erguer sua face idosa com novas ornamentações de escultura e arabescos e ogivas góticas sobrepostas em alguns arcos da antiga forma bizantina. Conquanto a Piazza San Marco não estivesse ainda completamente circundada de

obras de arquitetura, Petrarca duvidava "que houvesse outra no mundo que a igualasse".[57]

Toda aquela beleza, tremeluzindo no reflexo das águas do Grande Canal, toda aquela estrutura monolítica de economia e governo, dominando de um fragmento *arquimediano* da terra o império do Adriático e do Egeu, teve de enfrentar um desafio mortal em 1378, quando a antiga luta com Gênova atingiu seu ponto culminante. Luciano Doria conduziu a armada genovesa até Pola, encontrou a principal frota veneziana enfraquecida por uma epidemia que grassara entre os marinheiros e, com uma vitória esmagadora, capturou 15 galeras e uns dois mil homens. Luciano perdeu a vida na batalha, porém seu irmão Ambrogio, que foi seu sucessor como almirante, conquistou a cidade de Chioggia — situada em um estreito promontório a umas 15 milhas ao sul de Veneza — formou uma aliança com Pádua, bloqueou toda a navegação de Veneza e preparou-se, juntamente com marinheiros genoveses e mercenários de Pádua, para invadir a própria Veneza. A orgulhosa cidade, aparentemente indefesa, pediu-lhe que ditasse as condições de rendição; estas foram tão insolentes e severas que o Grande Conselho resolveu lutar por cada trecho de água nas lagunas. Os ricos entregaram para os cofres do Estado os haveres que mantinham ocultos; o povo trabalhou dia e noite na construção de outra frota; levantaram-se fortalezas flutuantes em volta das ilhas, equipando-as com canhões, os quais apareciam assim pela primeira vez na Itália (1379). Contudo, os genoveses e paduenses, tendo já bloqueado Veneza pelo mar, estenderam um cordão de soldados através de suas vias de acesso, cortando o abastecimento de víveres para a cidade. Enquanto parte da população morria à míngua, Vittore Pisani preparava recrutas para a nova armada. Em dezembro de 1379, Pisani e o doge Andrea Contarini comandaram a frota reconstituída — 34 galeras, 60 grandes barcos e 400 embarcações menores — a fim de sitiar os genoveses e seus barcos em Chioggia. A frota genovesa era demasiado pequena para poder enfrentar a nova armada veneziana; os canhões dos venezianos atiraram contra os barcos pedras de mais de 60 quilos, e também contra fortalezas e barracas dos genoveses, tendo matado, entre muitos de seus homens, o almirante genovês Pietro Doria. Com a fome que grassava, os genoveses pediram licença para retirar de Chioggia as mulheres e crianças; os venezianos consentiram. Mas, quando os genoveses propuseram render-se se permitissem que a frota partisse, foi então a vez de Veneza exigir a rendição incondicional. O sítio de Chioggia continuou por seis meses; por fim, com sua gente reduzida pela doença e morte, os genoveses entregaram-se. Veneza tratou-os com espírito de humanidade. Amadeu VI, conde de Sabóia, propôs mediação aos rivais esgotados, os quais concordaram; fizeram concessões mútuas, trocaram os prisioneiros e resignaram-se à paz (1381).

XI. CREPÚSCULO DO *TRECENTO*

Petrarca, experimentando cidades e anfitriões, fixou residência em Veneza, em 1361, e ali viveu durante sete anos. Trouxe consigo sua biblioteca, a qual continha quase todos os clássicos latinos, exceto Lucrécio. Em carta eloqüente, legou a Veneza a preciosa coleção, reservando-se o direito de utilizá-la até à sua morte. Num gesto de reconhecimento, o governo veneziano destinou para sua residência o Palazzo Molina, bem mobiliado para o conforto dele. Contudo, Petrarca levou consigo os livros em

suas peregrinações posteriores; ao morrer, eles foram cair nas mãos de seu último anfitrião, Francesco I da Carrara, inimigo de Veneza; alguns livros foram conservados em Pádua; a maioria foi vendida ou se dispersou.

Foi provavelmente em Veneza que ele escreveu o ensaio *De officio et virtutibus imperatoris (Do dever e das virtudes de um imperador)* e uma longa concatenação de diálogos *De remediis utriusque fortune (Remédios para a boa e má sorte)*. Aconselha modéstia na prosperidade e coragem na adversidade; adverte contra o cingir-se a felicidade a vitórias e bens terrenos; ensina como suportar a dor de dentes, a obesidade, a perda de uma esposa e as flutuações da fama. São todos bons conselhos, porém encontram-se todos em Sêneca. Mais ou menos nesse tempo também, escreveu seu maior trabalho em prosa, *De viris illustribus,* 31 biografias de figuras célebres romanas, desde Rômulo até César; as 350 páginas *in-oitavo* dedicadas a César constituem a mais completa descrição da vida que se fez desse estadista até o século XIX.

Petrarca deixou Veneza em 1368. Partiu para Pavia, esperando negociar a paz ali entre Galeazzo II, Visconti e o Papa Urbano V. Aprendeu que a eloqüência sem canhões não encontra ressonância entre os diplomatas. Em 1370, aceitou o convite de Francesco I da Carrara para permanecer, pela segunda vez, como hóspede do rei em Pádua. Os seus nervos já envelhecidos ressentiram-se, porém, da agitação da cidade. Retirou-se logo para uma modesta vila em Arqua, nos montes Eugâneos, a 12 milhas a sudoeste de Pádua. Ali passou os restantes quatro anos de sua vida. Reuniu e reviu suas cartas para publicação póstuma e escreveu uma pequena e encantadora autobiografia, *Epistola ad posteros* (1371). Mais uma vez cedeu à velha fraqueza dos filósofos, qual a de querer ensinar aos estadistas como se deve governar um Estado. Em *De republica optime administranda* (1372), aconselhava o senhor de Pádua a não ser o amo de seus súditos, porém o pai, amando-os como filhos; a drenar os pântanos, assegurar o abastecimento de víveres, manter igrejas, auxiliar enfermos e pobres e dar proteção aos homens de letras, de cujas penas depende toda a fama. Pegou depois o *Decamerone* e traduziu a história de Griselda para o latim a fim de que a Europa a lesse.

Boccaccio achava-se, naquele tempo, arrependido de ter escrito o *Decamerone* e os poemas tão cheios de sensualidade de sua mocidade. Em 1361, um monge moribundo enviou-lhe uma mensagem censurando-lhe a má vida e os contos alegres ao mesmo tempo que lhe vaticinava morte rápida e eterna agonia no inferno se não se emendasse. Boccaccio não foi um pensador constante; acreditava nas ilusões de seu tempo com relação à predição do futuro pela interpretação dos sonhos e leitura do horóscopo. Acreditava em uma multidão de demônios e julgava que Enéias tinha realmente visitado o Hades.[58] Entregava-se agora à ortodoxia e pensava em vender os livros e tomar o hábito de monge. Ao saber disso, Petrarca suplicou-lhe que não tomasse uma decisão definitiva, que deixasse de escrever poesia e *novelle* amorosas em italiano e passasse a fazer um estudo sério dos clássicos latinos e gregos. Boccaccio aceitou o conselho de seu "venerável mestre" e tornou-se o primeiro humanista grego na Europa Ocidental.

Aconselhado por Petrarca, reuniu manuscritos clássicos, salvou do olvido, na abandonada biblioteca de Monte Cassino, os livros XI-XVI dos *Anais* e os livros I-V das *Histórias,* de Tácito. Restaurou os textos de Marcial e Ausônio e conseguiu tornar Homero acessível ao mundo ocidental. Alguns eruditos, na Idade da Fé, tinham continuado a estudar o grego, porém, ao tempo de Boccaccio, a língua grega quase havia

desaparecido completamente da esfera do Ocidente, salvo na parte meio grega da Itália Meridional. Em 1342, Petrarca começou a estudar a língua com o monge calabrês Barlaam. Ao vagar-se o bispado da Calábria, Petrarca conseguiu a nomeação de Barlaam para o cargo. O monge partiu e Petrarca deixou o estudo da língua grega por falta de um professor, de uma gramática e de um dicionário. Não havia ainda desses livros em latim ou italiano. Em 1359, Boccaccio conheceu em Milão um dos discípulos de Barlaam, Leão Pilatos. Convidou-o para ir a Florença e persuadiu a universidade — que havia sido fundada 11 anos antes — a criar uma cadeira de grego para Pilatos. Petrarca ajudou a pagar-lhe o salário, enviou cópia da *Ilíada* e da *Odisséia* a Boccaccio e encarregou Pilatos de traduzir para o latim esses dois poemas. Foi um trabalho demoradíssimo e acarretou muita troca de correspondência; Petrarca queixou-se de que as cartas de Pilatos eram mais compridas e mais sujas que sua barba;[59] foi somente devido às exortações e cooperação de Boccaccio que Pilatos terminou a tarefa. Essa versão inexata e prosaica era a única tradução latina de Homero que a Europa conheceu no século XIV.

Entrementes, Pilatos ensinara a Boccaccio o suficiente da língua grega para que ele pudesse ler algo dos clássicos gregos. Boccaccio confessou que compreendia apenas parte dos textos, porém descreveu o que realmente compreendia; fê-lo com inigualável beleza. Inspirado por esses livros e Petrarca, Boccaccio dedicou quase todo o restante de suas obras literárias a um só fim, o de promover na Europa latina o conhecimento da literatura, mitologia e história gregas. Numa série de breves biografias *De casibus virorum illustrium (Das vicissitudes de homens célebres)* estendeu-se desde Adão até ao rei João da França. Em *De claris mulieribus (Das mulheres célebres),* narrou histórias de mulheres famosas, desde Eva até à rainha Joana I de Nápoles; em *De montibus, silvis, fontibus,* etc., descreveu, em ordem alfabética, as montanhas, florestas, fontes, rios e lagos mencionados na literatura grega; em *De genealogiis deorum,* escreveu um manual da mitologia clássica. Absorveu-se tão profundamente no assunto, que falava no Deus cristão como Jeová, em Satanás como Plutão, em Vênus e Marte como se fossem tão reais quanto a Virgem Maria e Cristo. Tais livros parecem agora insípidos e intoleráveis, escritos em mau latim e com mediana erudição; eram, porém, em seu tempo, preciosos manuais para os estudantes da Grécia e exerceram importante papel no desenvolvimento da Renascença.

Assim passou Boccaccio das leviandades da mocidade para a dignidade da velhice. De quando em vez Florença dele se utilizava como diplomata, enviando-o em alguma missão a Forli, Avinhão, Ravena e Veneza. Aos 60 anos era fisicamente doente, sofria de eczema e "de mais doenças que não sei como enumerar".[60] Viveu na suburbana Certaldo em amarga pobreza. Foi talvez para auxiliá-lo financeiramente que alguns amigos, em 1373, persuadiram o conselho executivo de Florença a criar a *cathedra dantesca* — a cátedra de Dante — e a pagar-lhe 100 florins para fazer preleções sobre Dante na Badia. Seu estado de saúde agravou-se antes que tivesse terminado o curso, quando então voltou para Certaldo reconciliado com a morte.

Petrarca escreveu: "Desejo que a morte me encontre preparado e escrevendo ou, se é do agrado do Senhor, rezando e em lágrimas."[61] No seu septuagésimo aniversário, 20 de julho de 1374, encontraram-no debruçado sobre um livro, parecendo dormir; estava morto, porém. No seu testamento, deixou 50 florins para comprar um manto para Boccaccio a fim de que este se pudesse proteger contra o frio durante as longas noites de inverno. Em 21 de dezembro de 1375, Boccaccio morreu também, na idade

de 61 anos. Durante 50 anos ainda a Itália permaneceria estéril antes que frutificassem as sementes que aqueles homens haviam plantado.

XII. PERSPECTIVA

Estivemos seguindo Petrarca e Boccaccio através da Itália. Mas politicamente não havia nenhuma Itália; apenas havia cidades-estado, fragmentos livres para se destruírem em meio ao ódio e às guerras. Pisa destruiu sua rival comercial Amalfi; Milão, a Piacenza; Gênova e Florença, a Pisa; Veneza, a Gênova, e metade da Europa iria reunir a maior parte da Itália para destruir Veneza. O colapso do governo central nas invasões dos bárbaros, a "guerra dos godos" do século VI, a divisão da península pelos lombardos e bizantinos, a ruína das estradas romanas, a contenda entre lombardos e papas, o conflito do papado com o Império, o temor do papa de que um soberano poder secular, senhor dos Alpes à Sicília, fizesse o papa prisioneiro, submetendo o chefe espiritual da Europa ao chefe político de um Estado: tudo isso contribuía para a desunião da Itália. Partidários dos papas e partidários dos imperadores não somente dividiram a Itália como a quase todas as cidades em guelfos e gibelinos. Mesmo quando se dominou essa luta, os antigos rótulos foram usados por novos rivais e a lava do ódio derramou-se por todas as avenidas da vida. Se os gibelinos usavam plumas de um lado dos chapéus, os guelfos as usavam do outro lado; se os gibelinos cortavam frutas de atravessado, os guelfos cortavam-nas de cima para baixo; se os primeiros usavam rosas brancas, os segundos usavam vermelhas. Em Crema, os gibelinos de Milão arrancaram uma estátua de Cristo de uma igreja e queimaram-na porque sua face estava voltada para uma direção que consideravam ser a dos guelfos; na Bérgamo dos gibelinos, certos calabreses foram mortos por seus anfitriões que descobriram serem eles guelfos por causa da maneira como comiam alho.[62] A fraqueza dos indivíduos, a insegurança dos grupos e a ilusão quanto à superioridade das facções geravam temor, desconfianças, ojerizas e desprezo pela maneira de se pensar diferentemente e pelos alienígenas e forasteiros.

De tais dificuldades para se processar a união é que surgiram as cidades-estado italianas. Os homens pensavam em termos de sua cidade e somente uns poucos filósofos, como Maquiavel, ou um poeta, como Petrarca, é que pensavam na Itália como um todo; mesmo no século XVI referiu-se aos florentinos como "homens de nosso país" e a Florença como "minha pátria". Petrarca, livre daquele patriotismo meramente local devido ao fato de ter residido em terras estranhas, lamentava aquelas pequeninas guerras e divisões de sua terra natal e, em eloqüente ode — *Italia Mia!* — suplicou aos príncipes da Itália que fizessem a união e a paz.

Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno,
A le piaghe mortali
Che nel bel corpo tuo sì spesse veggio;
Piàcemi almen ch'e miei sospir sian quali
Spera 'l Tevero e l' Arno
E 'l Po, dove doglioso e grave or seggio.

Non è questo 'l terren ch'i' toccai pria?
Non è questo il mio nido
Ove nudrito fui sì dolcemente?

Non è questa la patria in ch'io mi fido,
Madre benigna e pia
Che copre l'un e l'altro mio parente?
Per Dio, questo la mente
Talor vi mova; e con pietà guardate
Le lagrime del popol doloroso,
Che sol da voi riposo
Dopo Dio spera: e pur che voi mostriate
Segno alcun di pietate,
Vertù contra furore
Prenderà l'arme; e fia 'l combatter corto,
Chè l'antiquo valore
Ne l'italici cor non è ancor morto.

Petrarca alimentara a esperança de que Rienzo uniria a Itália; quando essa esperança se desfez, voltou-se, como Dante, para o chefe do Sacro Império Romano, teoricamente o herdeiro secular de todos os poderes temporais do Império Romano pagão no Ocidente. Logo depois da saída de Rienzo (1347), Petrarca dirigiu veemente mensagem a Carlos IV, rei da Boêmia e, como "rei dos romanos", presumível herdeiro do trono imperial. Que o rei viesse a Roma para ser coroado imperador, pediu o poeta; fizesse de Roma a sua capital e não a cidade de Praga; restaurasse ele a união, a ordem e a paz no "jardim do Império" — a Itália.[63] Quando Carlos IV atravessou os Alpes em 1354, convidou Petrarca para que o encontrasse em Mântua; ouviu cortesmente os apelos que lembraram as súplicas apaixonadas de Dante a Henrique VII, seu avô. Carlos IV, porém, não dispondo de força adequada para vencer todos os déspotas da Lombardia e todos os cidadãos de Florença e Veneza, apressou-se em alcançar Roma, fez-se coroar por um prefeito do papa por falta do próprio papa e voltou depois às pressas para a Boêmia, vendendo muito astuciosamente pelo caminho os vicariatos do Império. Dois anos depois, Petrarca procurou-o em Praga como embaixador de Milão, mas sem que tivesse conseguido resultados significativos para a Itália.

Talvez não tivesse havido Renascença se Petrarca tivesse sido coroado de êxito em seus trabalhos. A fragmentação da Itália favorecia a Renascença. Os grandes Estados mais promovem ordem e força do que liberdade e arte. A rivalidade de comércio das cidades italianas inaugurou e completou a obra das Cruzadas ao desenvolver a economia e a riqueza da Itália. A variedade de centros políticos multiplicava a luta entre as cidades, porém tais modestos conflitos não chegaram a causar as mortes e destruições que a Guerra dos Cem Anos causara na França. A independência das cidades enfraquecia a capacidade da Itália de poder defender-se contra a invasão estrangeira, porém gerou uma nobre rivalidade entre elas e entre os príncipes no patrocinar a cultura, no zelo de sobressair-se em arquitetura, escultura, pintura, ensino, erudição e poesia. A Itália da Renascença, como a Alemanha de Goethe, teve muitas Parises.

Não é preciso exagerar para se apreciar o grau em que Petrarca e Boccaccio prepararam a Renascença. Encontravam-se ambos ainda presos às idéias medievais. O grande contista, em sua alegre mocidade, ridicularizava a imoralidade e a traficância do clero, mas era também o que faziam milhões de homens e mulheres da Idade Média; ele se tornou mais ortodoxo e mais medieval naquele mesmo tempo em que estudava grego. Petrarca muito própria e profeticamente descreveu-se como estando entre duas eras.[64] Aceitou os dogmas da Igreja mesmo quando atacava a moral de Avinhão; amava os clássicos com uma consciência perturbada, ao fim da Idade da Fé, da mesma

maneira que Jerônimo os amara no início daquela era. Escreveu excelentes ensaios medievais sobre o desprezo do mundo secular e a santa paz da vida religiosa. Mostrava-se, no entanto, mais fiel aos clássicos do que a Laura; procurou e enalteceu os manuscritos antigos e encorajou a outros a que fizessem o mesmo; passou por quase todos os autores medievais, exceto Santo Agostinho, para poder prosseguir com a literatura latina; formou suas maneiras e estilo em Virgílio e Cícero e pensava mais na fama de seu nome do que na imortalidade de sua alma. Suas poesias alimentaram um século de sonetos artificiais na Itália; serviam, porém, para amoldar os sonetos de Shakespeare. A sede de seu espírito desceu até a Pico della Mirandola, a sua forma burilada até Policiano. Suas cartas e ensaios lançaram uma ponte de urbanidade e graça clássica entre Sêneca e Montaigne; a reconciliação da antigüidade com o mundo cristão amadureceu nos papas Nicolau V e Leão X. Naqueles dias ele foi verdadeiramente o Pai da Renascença.

Mas de novo seria erro exagerar as contribuições dos tempos antigos para aquele apogeu da Itália. Foi mais uma predestinação do que uma revolução, exercendo a maturação medieval um papel muito maior do que a recuperação dos manuscritos e da arte clássicos. Muitos eruditos medievais conheciam e apreciavam os clássicos pagãos; foram os monges que conservaram suas obras; foram os clérigos que, nos séculos XII e XIII, as traduziram ou editaram. As grandes universidades tinham, desde 1100, passado para a mocidade da Europa certa dose de herança mental e moral da raça. O crescimento de uma filosofia acurada em Erígena e Abelardo, a introdução de Aristóteles e Averróis nos currículos universitários, a brava proposta de Santo Tomás de Aquino em provar pela razão quase todos os dogmas cristãos, logo depois seguida pela confissão de Duns Scoto de que a maioria de tais doutrinas estava além da razão, haviam erguido e destruído o edifício intelectual da escolástica, deixando os cristãos cultos livres para tentarem uma nova síntese da filosofia pagã e da teologia medieval com a experiência da vida. A libertação das cidades dos empecilhos feudais, o incremento do comércio, a propagação de uma economia monetária — tudo isso havia precedido o nascimento de Petrarca. Rogério da Sicília e Frederico II, sem falar nos califas e sultões muçulmanos, ensinaram os governantes a dar certo esplendor ao poder, patrocinando as artes, a poesia, as ciências e a filosofia. Os homens e as mulheres medievais, a despeito da minoria voltada para as coisas transcendentes, mantinham impudentemente o desejo humano e natural pelos prazeres simples e sensuais da vida. Os homens que conceberam, construíram e esculpiram as catedrais tinham seu próprio sentido de beleza e uma sublimidade de pensamento e forma que jamais foram superados.

Por conseguinte, todas as bases da Renascença foram lançadas ao tempo da morte de Petrarca. O extraordinário crescimento do comércio e da indústria na Itália reuniu a riqueza que financiou o movimento, e a passagem da paz rural e de sua estagnação para a vitalidade e estímulo urbanos criou a disposição que o alimentou. A base política foi preparada na liberdade e rivalidade das cidades, na derrubada de uma aristocracia ociosa, no aparecimento de príncipes cultos e de uma burguesia viril. A base literária foi preparada no aperfeiçoamento das línguas vernáculas e no zelo pela recuperação e estudo dos clássicos da Grécia e de Roma. As bases tinham sido traçadas: o aumento da riqueza ia rompendo antigas restrições de ordem moral; o contacto com o Islã, no comércio, e as Cruzadas haviam encorajado nova tolerância por desvios doutrinários e morais das crenças e costumes tradicionais; a nova descoberta de um

mundo pagão, relativamente livre na idéia e na conduta, contribuiu também para minar os dogmas e a moral medievais; o interesse por uma vida futura cedeu frente aos interesses seculares, humanos e terrenos. Prosseguiu-se o desenvolvimento da estética; os hinos medievais, os ciclos de romance, as canções dos trovadores, os sonetos de Dante e de seus predecessores italianos, a harmonia e a forma burilada de *A Divina Comédia,* tudo isso havia deixado uma herança de arte literária; os modelos clássicos legaram um requinte de gosto e pensamento, uma polidez de linguagem e estilo, a Petrarca, que os haveria de deixar depois a uma dinastia internacional de gênios urbanos que iam desde Erasmo até Anatole France. A revolução da arte começou quando Giotto abandonou a rigidez mística dos mosaicos bizantinos para estudar homens e mulheres no fluxo verdadeiro e na graça natural de suas vidas.

Todos os caminhos na Itália seguiam para a Renascença.

CAPÍTULO II

Os Papas em Avinhão

1309 — 77

I. O CATIVEIRO DA BABILÔNIA

EM 1309, o Papa Clemente V transferiu a corte pontifícia de Roma para Avinhão. Ele era francês, antigo bispo de Bordéus; devia sua elevação ao Sumo Pontificado a Filipe IV da França, que assombrou toda a cristandade não somente derrotando o Papa Bonifácio VIII como também prendendo-o, humilhando-o e quase fazendo-o morrer à míngua. A vida de Clemente estaria insegura em uma Roma que se reservara o direito de maltratar um papa e se ressentia da insolente irreverência do rei; mais ainda, os cardeais franceses tinham formado depois grande maioria no Sacro Colégio e não queriam ser dominados pela Itália. Por isso, Clemente permaneceu algum tempo em Lião e em Poitiers; depois, esperando ficar menos sujeito a Filipe, em um território que o rei de Nápoles possuía como conde de Provença, foi residir em Avinhão, do outro lado do Ródano da França do século XIV.

O imenso esforço do papado, desde Gregório VII (1073-85) até Bonifácio VIII (1294-1303), no sentido de formar um Estado mundial e europeu, subordinando os reis aos papas, havia fracassado; o nacionalismo tinha triunfado sobre o federalismo teocrático; mesmo na Itália, as repúblicas de Florença e Veneza, as cidades-estado da Lombardia, e o reino de Nápoles rejeitaram o domínio eclesiástico; duas vezes uma República alteou sua cabeça em Roma, e em outros Estados Papais.

Os Estados Papais poderão figurar sob quatro províncias:
I. Lácio, contendo as cidades de Tívoli, Civita Castellana, Subíaco, Viterbo, Anagni, Óstia e Roma.
II. Úmbria, com Narni, Spoleto, Foligno, Assis, Perúgia e Gubbio.
III. Marcas, com Ascoli, Loreto, Ancona, Senigallia, Urbino, Camerino, Fabriano e Pesaro.
IV. Romagna, com Rimini, Cesena, Forli, Faença, Ravena, Ímoia, Bolonha e Ferrara.

A verdade é que aventureiros militares ou magnatas feudais — Baglioni, Bentivogli, Malatesta, Manfredi e Sforza — estavam substituindo os vigários da Igreja com sua própria autoridade de espadachins. O papa em Roma manteve o prestígio dos séculos, e as nações tinham aprendido a homenageá-lo e a enviar-lhe taxas; mas um papado continuamente de pontífices franceses (1305-78), quase prisioneiros dos reis de França e que lhes emprestavam grandes somas de dinheiro para fazerem suas guerras, parecia à Alemanha, Boêmia, Itália e Inglaterra uma potência hostil, a arma psicológica da monarquia francesa. Cada vez mais esses países foram desprezando suas excomunhões e interditos, e somente com crescente relutância é que lhes prestavam alguma reverência que também já ia declinando.

Clemente V muito pacientemente, se não com fortaleza de ânimo, trabalhou contra essas dificuldades. Curvou-se o menos que pôde a Filipe IV, o qual mantinha suspensa sobre sua cabeça a ameaça de um escandaloso inquérito *post-mortem* sobre a conduta particular e crenças de Bonifácio VIII. Necessitado de fundos, o Papa vendeu benefícios eclesiásticos aos que davam maior lance; mas deu aprovação tácita aos impiedosos relatórios que o prefeito de Angers e o bispo de Mende apresentaram ao Concílio de Viena (1311)[1] sobre a questão de moral do clero e reforma da Igreja. Ele mesmo levou uma vida limpa e frugal e praticou a piedade sem ostentação. Protegeu o grande médico e crítico da Igreja, Arnaldo de Villanova, para que não fosse perseguido por causa de sua heresia. Reorganizou os estudos de medicina em Montpellier nos textos gregos e árabes, e tentou — sem êxito, porém — criar cadeiras de hebraico, siríaco e árabe nas Universidades. Para mal maior foi acometido de dolorosa moléstia — *lupulus,* provavelmente uma fístula — a qual o obrigou a evitar a sociedade e o matou em 1314. Em um meio melhor teria sido um ornamento para a Igreja.

O interregno caótico que se seguiu revelou a têmpera daqueles tempos. Dante escreveu aos cardeais italianos que lutassem por um papa italiano e pela volta da corte a Roma, mas apenas seis dos 23 cardeais eram italianos. Quando se realizou o conclave em um quarto fechado à chave em Carpentras, perto de Avinhão, uma turba de gascões cercou o edifício aos gritos de "Morte aos cardeais italianos!". (Desde 1274 era costume fechar à chave em uma câmara os cardeais quando se reuniam em conclave [*conclave,* à chave] a fim de elegerem um papa.) As casas dos prelados foram atacadas e destruídas; a multidão incendiou o edifício, em que se realizava o conclave; os cardeais conseguiram abrir passagem na parede dos fundos, fugindo assim do fogo e da populaça. Durante dois anos não se tentou eleger um papa. Finalmente em Lião, sob a proteção dos soldados franceses, os cardeais elevaram ao Sumo Pontificado um homem já de 72 anos de idade, que, se podia muito bem esperar, haveria de morrer logo, porém que acabou governando a Igreja durante 18 anos com inacreditável zelo, insaciável cupidez e prepotência. João XXII nasceu em Cahors, no sul da França, filho de um sapateiro remendão; era a segunda vez que o filho de um sapateiro remendão governava, graças à notável democracia de uma Igreja autoritária, no mais alto posto do mundo cristão; Urbano IV (1261-4) havia mostrado o caminho para isso. Empregado como professor dos filhos do rei francês de Nápoles, João estudou direito civil e canônico com tal aptidão que o rei o tomou sob sua proteção. Por recomendação do rei, Bonifácio VIII fê-lo bispo de Fréjus e Clemente V colocou-o na diocese de Avinhão. Em Carpentras, o ouro de Roberto de Nápoles silenciou o patriotismo dos cardeais italianos e o filho do sapateiro remendão tornou-se um dos mais fortes papas.

João XXII demonstrou aptidões que raramente se combinavam: cultura e habilidade administrativa. Sob sua direção, o papado de Avinhão criou uma organização burocrática competente e elementos fiscais que — embora corruptos — surpreenderam as invejosas chancelarias da Europa com sua capacidade de arrecadar rendas. João XXII empreendeu uma dezena de grandes guerras que exigiam fundos; como seu predecessor, vendia benefícios, porém fazia-o friamente; esse rebento da cidade de Cahors, a terra de banqueiros, locupletou de tal forma o tesouro papal que, por ocasião de sua morte, achavam-se ali encerrados 18.000.000 de florins de ouro ($ 450.000.000) e 7.000.000 em prataria e jóias.[2] Explicou que a cúria papal havia perdido boa parte de sua renda da Itália, tendo novamente que construir seus es-

critórios e organizar seus serviços. Parece que João XXII achava que podia servir melhor a Deus conquistando Mamon para suas fileiras. No entanto, seus hábitos pessoais tendiam para uma vida simples e de abstinência.[3]

Entrementes, patrocinava a cultura, tendo participado da criação de escolas de medicina em Perúgia e Cahors, deu auxílios às Universidades, fundou um colégio latino na Armênia, fomentou o estudo das línguas orientais, combateu a alquimia e feitiçarias, passava dias e noites mergulhado em estudos escolásticos e terminou como teólogo suspeito de heresia. Talvez com o propósito de reprimir a propagação de um misticismo que proclamava ter contacto direto com Deus, João XXII aventurou-se a doutrinar que ninguém — nem mesmo a Mãe de Deus — poderá obter a Visão Beatífica até ao Dia do Juízo Final. Rebentou entre os peritos em escatologia uma tempestade de protestos; a Universidade de Paris denunciou o ponto de vista do Papa; um sínodo da Igreja, em Vincennes, condenou-o como heresia e Filipe VI da França ordenou-lhe que reformasse a sua teologia.[4] O astucioso nonagenário iludiu a todos, morrendo (1334).

O sucessor de João XXII foi um homem de índole mais suave. Benedito XII, filho de um padeiro, procurou ser cristão e também papa; resistiu à tentação de distribuir empregos entre os parentes; conquistou honrosa hostilidade concedendo benefícios baseado no mérito e não em propinas; reprimiu o suborno e a corrupção em todos os ramos da administração da Igreja; desgostou as ordens mendicantes ordenando-lhes que fizessem uma reforma; jamais se soube ter sido cruel ou que tivesse derramado sangue na guerra. Todas as forças da corrupção rejubilaram-se com sua morte prematura (1342).

Clemente VI, filho de uma casa nobre de Limousin, estava acostumado ao luxo, alegria e arte, e não podia compreender por que um papa devia ser austero quando o tesouro estava cheio. Quase todos os que o procuravam para conseguir nomeações eram atendidos; ninguém devia ir-se embora descontente, dizia ele. Anunciou que qualquer clérigo pobre que o procurasse, dentro de dois meses, participaria de seus bens; uma testemunha ocular calculou que 100.000 o procuraram.[5] Dava ricos presentes a artistas e poetas; mantinha uma coudelaria tão boa quanto qualquer outra no reino cristão; admitia livremente as mulheres em sua corte, desfrutava seus encantos e com elas se misturava com galataria gálica. A condessa de Turenne era tão íntima dele que vendia honras eclesiásticas com indiscreta publicidade.[6] Sabendo daquela boa disposição de Clemente, os romanos mandaram embaixadores convidá-lo para residir em Roma. Não se interessou por essa perspectiva, porém tranqüilizou-os dizendo que o jubileu, que Bonifácio havia criado em 1300 para que se realizasse cada 100 anos, devia ser celebrado cada meio século. Roma rejubilou-se com a notícia, depôs Rienzo e tornou a seguir sua política de submissão aos papas.

Sob o reinado de Clemente VI, Avinhão tornou-se a capital não somente da religião como também da política, cultura, prazeres e corrupção do mundo latino. Foi então que a máquina administrativa da Igreja tomou sua forma definitiva, com a criação de diversos organismos: a Câmara Apostólica (*camera apostolica*), encarregada das finanças e dirigida pelo camareiro do papa (*camerarius*) que, depois do papa, era a figura mais eminente da corte; a Chancelaria Papal (*cancelleria*), cujas sete agências, dirigidas por um cardeal vice-chanceler, lidavam com a complexa correspondência da Santa Sé; o Judiciário Papal, composto de prelados e leigos versados em direito canônico, incluindo o Consistório — o papa e os cardeais atuando como a corte de ape-

lação; e a Penitenciária Apostólica — o colégio do clero que tratava das dispensas matrimoniais, excomunhões e interditos, e ouvia as confissões das pessoas que procuravam a absolvição do papa.

A fim de abrigar o papa e seus auxiliares, os ministérios e agências, seus funcionários e serviçais, Benedito XII começou e Urbano V terminou o imenso Palácio dos Papas, um conglomerado de edifícios góticos — câmaras, salas de concílio, capelas e escritórios encerrando dois pátios e estes mesmos cercados de poderosas fortificações, cuja altura e largura e torres maciças sugerem que os papas, caso fossem atacados, não confiariam em milagre algum para defendê-los. Benedito XII convidou Giotto para que fosse decorar o palácio e a catedral adjacente; Giotto traçou os planos para ir, porém morreu; em 1338, Benedito chamou de Siena Simone Martini, cujos afrescos, agora apagados, assinalaram o zênite da pintura em Avinhão. Em volta desse palácio, em palácios menores, mansões, cabanas, etc., reunia-se grande população de prelados, emissários, juristas, mercadores, artistas, poetas, servos, soldados, mendigos e prostitutas de toda espécie, desde as cortesãs cultas até as marafonas de taverna. Ali, em sua maior parte, moravam os bispos *in partibus infidelium* que eram nomeados para dioceses que tinham caído nas mãos de criaturas não-cristãs.

Nós, que estamos acostumados a cifras colossais, podemos imaginar a quantidade de dinheiro que era necessário para manter tão complexo estabelecimento administrativo e tudo que o cercava. Várias fontes de renda estavam quase esgotadas: a Itália, abandonada pelos pontífices, quase não enviava coisa alguma; a Alemanha, às voltas com João XXII, enviava metade dos tributos usuais; a França, mantendo a Igreja quase à sua mercê, apropriou-se, para fins seculares, de grande parte da renda eclesiástica dos franceses e tomou grandes quantias emprestadas do papado para financiar a Guerra dos Cem Anos; a Inglaterra restringiu fortemente a remessa de dinheiro a uma Igreja que era, na realidade, uma aliada da França. A fim de enfrentarem tal situação, os papas de Avinhão foram obrigados a criar toda a sorte de meios para conseguir renda. Cada bispo ou abade, fosse ele nomeado ou não pelo papa ou pelo príncipe secular, transmitia à cúria, como taxa inaugural, uma terça parte da renda que esperava obter durante um ano e pagava ainda somas de certo porte a numerosos intermediários que tinham apoiado sua nomeação. Se fosse depois nomeado arcebispo, teria que pagar uma taxa substancial para o pálio arquiepiscopal — uma faixa circular de lã branca que se colocava sobre a casula como insígnia de seu cargo. Ao ser eleito um novo pontífice, todos os eclesiásticos que ocupavam cargos ou usufruíam benefícios tinham de lhe enviar toda a renda de um ano (anatas) e depois disso a décima parte de sua renda cada ano que se seguisse; esperava-se de tempos a tempos que se fizesse uma contribuição voluntária adicional. Ao morrer qualquer cardeal, arcebispo, bispo ou abade reverteriam para o papado os seus bens e títulos particulares. No período que decorria da morte e da instalação de um novo elemento para o cargo, os papas recebiam a renda do benefício e pagavam as despesas. Eram quase sempre acusados de dilatarem deliberadamente tal intervalo. Cada elemento eclesiástico que fosse nomeado ficava responsável pelas taxas de seus predecessores que não tinham sido ainda pagas. Como os bispos e abades eram, em muitos casos, proprietários de feudos recebidos do rei, eles tinham de lhe pagar tributos e fornecer-lhe soldados, de modo que muitos encontravam grandes dificuldades em fazer face àquelas obrigações combinadas de eclesiásticos e seculares, e, como as exigências do papa eram mais severas do que as do Estado, vamos encontrar a hierarquia apoiando

algumas vezes o rei na luta contra o papa. Os pontífices de Avinhão quase ignoravam completamente os antigos direitos dos cabidos da catedral ou dos conselhos monásticos de elegerem os bispos e abades; os colatários assim desprezados iam então engrossar o número dos elementos que guardavam ressentimentos. Os casos julgados no judiciário papal geralmente exigiam o auxílio dispendioso de advogados, os quais tinham de pagar uma taxa anual a fim de terem licença para tratar do processo nas cortes papais. Para cada sentença ou favor recebidos da cúria, esperava-se que se desse um presente em reconhecimento desse trabalho; até mesmo a permissão para se ordenar tinha de ser comprada. Os governos seculares da Europa encaravam com horror e encolerizados a máquina fiscal dos papas.

Surgiam protestos de toda a parte contra tal estado de coisas e não menos vigorosamente dos próprios homens da Igreja. O prelado espanhol Álvaro Pelayo, conquanto completamente leal ao papa, escreveu *A Lamentação da Igreja,* na qual se queixou de que "Toda a vez que entrava nas câmaras dos eclesiásticos da corte papal, encontrava corretores e clérigos ocupados em pesar e calcular o dinheiro que jazia aos montes diante deles... Os lobos estão dominando a Igreja e alimentam-se do sangue" do rebanho cristão.[8] O cardeal Napoleone Orsini ficou assombrado ao verificar que quase todos os bispados da Itália eram objeto de barganhas ou de intrigas de famílias, durante o pontificado de Clemente V. Eduardo III da Inglaterra, partidário ele próprio da taxação, lembrou a Clemente VI que "o sucessor dos Apóstolos estava encarregado de conduzir o rebanho do Senhor para o campo para lhe dar pasto e não para esfolá-lo";[9] o parlamento inglês aprovou vários estatutos que visavam a reprimir o poder dos papas de impor taxações na Bretanha. Na Alemanha, coletores do papa eram perseguidos, aprisionados, mutilados e, em alguns casos, estrangulados. Em 1372, o clero de Colônia, Bonn, Xanten e Mogúncia obrigou-se por juramento a não pagar o dízimo exigido por Gregório XI. Na França, muitos benefícios ficaram arruinados pela guerra, pela peste, pelo saque de bandidos e pelas exigências dos coletores do papa ao mesmo tempo; muitos pastores abandonaram suas paróquias.

A tais queixas os papas respondiam que a administração eclesiástica exigia todos aqueles fundos, que era muito difícil encontrar agentes incorruptíveis e que eles mesmos se achavam em um oceano de dificuldades. Provavelmente sob pressão, Clemente VI emprestou a Filipe VI da França 592.000 florins de ouro ($14.800.000) e mais 3.517.000 ao rei João II.[10] Foram necessários grandes dispêndios para se reconquistar os Estados que os papas tinham perdido na Itália. A despeito de todas as taxas e tributos, os papas sofriam consideráveis déficits. João XXII salvou o tesouro papal reembolsando-o com 440.000 florins de seus fundos pessoais; Inocêncio VI vendeu suas baixelas de prata, jóias e obras de arte; Urbano V teve de tomar emprestado 30.000 florins dos cardeais; Gregório XI devia 120.000 francos quando morreu.

As pessoas que criticavam o papado diziam que os déficits eram causados pelo luxo mundano da corte papal e de seus vassalos e não por despesas legítimas. Clemente VI achava-se cercado de parentes, que ostentavam peles e trajes caríssimos, e de cavaleiros, escudeiros, arautos, capelães, introdutores, camareiros, músicos, poetas, artistas, médicos, cientistas, alfaiates, filósofos e cozinheiros que faziam inveja a um rei, ao todo quatrocentas pessoas, todos alimentando-se, vestindo-se e recebendo salários de um papa muito pródigo que nunca soubera o valor do dinheiro. Clemente tinha-se na conta de um governante que precisava atemorizar seus súditos e impressionar embaixadores com "gastos extraordinários" à moda dos reis. Também os cardeais, como

membros do conselho real do Estado e príncipes da Igreja, tinham de manter uma situação à altura de sua dignidade e poder; seus séquitos, equipagens, banquetes eram motivo de comentários da cidade. Talvez o cardeal Bernardo de Garves tivesse agido exageradamente, pois alugou 51 edifícios para abrigar seus apaniguados; o cardeal Pedro de Banhac dispunha de 10 estábulos que abrigavam confortavelmente e em grande estilo 39 cavalos. Até os bispos seguiram esse exemplo e, a despeito das objeções dos sínodos provinciais, mantinham luxuosas instalações com bobos, falcões e cães.

Avinhão seguia a mesma moral e maneiras das cortes reais. A venalidade ali era notória. Guillaume Durand, bispo de Mende, relatou ao Concílio de Viena:

> Toda a Igreja poderia reformar-se se a Igreja de Roma começasse por eliminar os maus exemplos de si mesma... pelos quais os homens ficam escandalizados e todo o povo como que infeccionado... Pois em todos os países... a santa Igreja de Deus e especialmente a santíssima Igreja de Roma tem má reputação; e todos clamam e divulgam no estrangeiro que em seu seio todos os homens, desde os mais altos até aos mais baixos, se preocupam mais com a cobiça... Que todo o rebanho cristão segue os perniciosos exemplos de gula é claro e notório, uma vez que o referido clero se banqueteia mais luxuosa e esplendidamente, e com mais pratos, do que os príncipes e reis.[11]

E Petrarca, o mestre da palavra, esgotou seu vocabulário de censura para estigmatizar Avinhão como

> a ímpia Babilônia, o inferno na terra, a cloaca do vício, o esgoto do mundo. Não há lá caridade, nem fé nem religião nem temor a Deus... Toda a sordidez e malvadeza do mundo andam par a par em Avinhão... Os velhos lançam-se nos braços de Vênus; esquecendo a idade, a dignidade e a autoridade, praticam toda a sorte de ignomínias, como se toda a glória deles consistisse não em honrar a Cristo, mas sim em banquetear-se e entregar-se à embriaguez e incontinência... A fornicação, o incesto, o estupro e o adultério constituem os deleites lascivos dos divertimentos pontificais.[12]

Esse depoimento de uma testemunha ocular que jamais se afastara da ortodoxia não pode ser desprezado inteiramente; contudo tem qualquer coisa de exagero e de algum ressentimento pessoal. Deve-se fazer certo desconto, tratando-se do brado de um homem que odiava Avinhão por ter essa cidade arrebatado os papas da Itália; de um homem que implorara benefícios dos papas de Avinhão e recebera muitos e ainda vivia solicitando mais; de um homem que concordara em viver com o criminoso e antipapa Visconti e tivera dois filhos bastardos. A moral em Roma, para a qual Petrarca rogava aos papas que voltassem, não era melhor do que a de Avinhão, salvo no sentido de que a pobreza é, por si, uma condição que ajuda o indivíduo a ser casto. Santa Catarina de Siena não foi tão contundente quanto o poeta ao descrever Avinhão, porém declarou a Gregório XI que "as suas narinas foram assaltadas pelos odores do inferno", na corte papal.[13] Em meio àquela ruína moral, havia muitos prelados que eram dignos de seu cargo e preferiam a moral de Jesus Cristo à que imperava em seu tempo. Quando refletimos que dos sete papas de Avinhão somente um viveu uma vida de prazeres mundanos, e outro, João XXII, conquanto rapace e severo, observava austera disciplina de asceta, e outro, Gregório XI, embora impiedoso na guerra, era,

na paz, um homem de moral e devoção exemplares, e três — Benedito XII, Inocêncio VI e Urbano V — eram homens de vida quase santa, não podemos considerar os papas responsáveis por todos os vícios que dominavam na corte papal de Avinhão. A causa foi a riqueza que causou resultados semelhantes em outros tempos — na Roma de Nero, de Leão X, na Paris de Luís XIV, na Nova York e Chicago de hoje em dia. E como, nessas últimas cidades, percebemos que a grande maioria de homens e mulheres levam vida decente ou praticam seus vícios moderadamente — podemos assim presumir que, mesmo em Avinhão, os libertinos e as cortesãs, os glutões e os ladrões, os advogados desonestos e os juízes venais, os cardeais mundanos e os sacerdotes infiéis eram todos exceções que se sobressaíam mais vivamente ali do que em outra parte, porque eram vigiados, e, às vezes, desculpados, pela Sé Apostólica.

O escândalo era bastante real e, juntamente com o abandono de Roma pelos papas, servia para abalar o prestígio e a autoridade da Igreja. Como que confirmando a desconfiança de que não eram mais uma potência mundial, mas tão-somente instrumentos da França, os papas de Avinhão nomearam 113 franceses para o Colégio dos Cardeais, num total de 134 nomeações.[14] Daí a conivência do governo inglês com os ataques de Wyclif contra o papado. Os eleitores alemães repudiaram toda nova interferência dos papas na eleição de seus reis e imperadores. Em 1372, os abades da arquidiocese de Colônia, ao recusarem os dízimos destinados ao Papa Gregório XI, proclamaram publicamente que "a Sé Apostólica caiu em tal situação desprezível que a fé católica nestas partes parece estar em grave perigo. Os leigos falam levianamente da Igreja porque, tendo abandonado os costumes dos tempos antigos, ela já nem envia, como seus emissários, homens pregadores ou reformadores, mas, sim, homens cheios de ostentação, malícia, egoísmo e cobiça. As coisas chegaram a tal estado que poucos são os cristãos e assim mesmo somente no nome".[15]

Foi o Cativeiro da Babilônia dos papas em Avinhão e o cisma do papado que prepararam a Reforma, e foi a volta deles à Itália que lhes restabeleceu o prestígio e adiou a catástrofe por um século.

II. O CAMINHO PARA ROMA

A situação da Igreja na Itália era pior. Em 1342, Benedito XII, com o propósito de enfraquecer o rebelde Luís da Bavária, confirmou a todos os déspotas das cidades da Lombardia a autoridade que sobre elas haviam assumido em desafio às pretensões imperiais; Luís, em represália, deu a sanção imperial aos déspotas que se haviam apoderado dos Estados Papais.[16] Milão desprezava abertamente os papas. Quando Urbano V mandou dois legados a Milão (1362) levar bulas de excomunhão aos Visconti, Bernabò obrigou-os a comerem as bulas — pergaminho, barbante de seda e lacre.[17] A Sicília achava-se em franca hostilidade aos papas desde as "Vésperas" (1282).

Clemente VI contratou um exército para reconquistar os Estados Pontifícios, porém foi seu sucessor, Inocêncio VI, quem restabeleceu sua autoridade sobre eles durante certo tempo. Pouco faltou para que Inocêncio tivesse sido um papa modelo. Após ter-se dado ao prazer de nomear uns parentes para certos cargos, resolveu pôr termo à corrente de nepotismo e corrupção. Terminou com o esplendor epicurista e com os desperdícios na corte papal, demitiu a horda de serviçais que atendia a Clemente VI, desbaratou as pessoas que vivam à cata de empregos, ordenou a todos os sacerdotes

que residissem em seus benefícios, e ele mesmo levou uma vida íntegra e modesta. Viu que a autoridade da Igreja somente poderia ser restabelecida libertando-a do poder da França e fazendo a corte papal voltar para a Itália. Mas uma Igreja separada da França mal poderia manter-se sem a renda que lhe vinha anteriormente dos Estados Papais. Inocêncio, homem de paz, chegou à conclusão de que esses Estados somente poderiam ser reclamados com a guerra.

Confiou a tarefa a um homem com a fé ardorosa de um espanhol, a energia de um dominicano e a bravura de um grande senhor de Castela. Gil Álvarez Carrillo de Albornoz tinha sido soldado, sob o governo de Afonso XI de Castela, e não abandonara a guerra ao tornar-se arcebispo de Toledo; como cardeal Egídio d'Albornoz, tornou-se brilhante general. Persuadiu a República de Florença — a qual temia os déspotas e bandidos que a cercavam — a adiantar-lhe os fundos para organizar um exército. Mais por negociações hábeis e honrosas do que pela força, conseguiu depor, um após outro, todos os pequenos tiranos que se haviam apoderado dos Estados Pontifícios. Deu a esses Estados as "Constituições Egidianas" (1357) que ficaram sendo suas leis básicas até ao século XIX; isso proporcionou um trato aceitável entre um governo autônomo e a fidelidade ao papado. Sobrepujou pela astúcia o célebre aventureiro inglês, John Hawkwood, fê-lo prisioneiro e receoso se não de Deus pelo menos do *condottieri* que havia no legado papal. Reconquistou Bolonha, que se achava em mãos de um arcebispo rebelde, e convenceu os Visconti de Milão a fazer as pazes com a Igreja. Ficou assim aberto o caminho para os papas voltarem para a Itália.

Urbano V prosseguiu com o mesmo espírito austero e com as mesmas reformas de Inocêncio VI. Esforçou-se por restabelecer a disciplina e honestidade no clero e na corte papal, desaprovando o luxo dos cardeais; reprimiu as chicanas dos advogados e as extorsões dos usurários, puniu a simonia e conquistou para seu serviço homens de caráter e espírito excelentes. Mantinha a suas expensas mil estudantes nas Universidades, fundou novo colégio em Montpellier e auxiliou muitos sábios. A fim de coroar a obra de seu pontificado resolveu restabelecer o papado em Roma. Os cardeais ficaram horrorizados com a idéia; a maioria deles tinha suas raízes e afeições na França e era odiada na Itália. Pediram-lhe que não desse atenção às súplicas de Santa Catarina, nem à eloqüência de Petrarca. Urbano V fê-los encarar a situação caótica da França — seu rei, prisioneiro na Inglaterra; seus exércitos, destruídos; os ingleses conquistando as províncias do sul e aproximando-se cada vez mais de Avinhão; que faria uma Inglaterra vitoriosa a um papado que tinha servido e financiado a França? Assim, em 30 de abril de 1367, partiu ele de Marselha, alegremente escoltado por galeras italianas. Em 16 de outubro, entrou em Roma em meio a frenéticas aclamações da população, do clero e da aristocracia; os príncipes italianos seguraram as rédeas da mula branca em que ele cavalgava, e Petrarca exteriorizou toda a sua gratidão ao papa francês que ousava viver na Itália. Era uma Roma desolada, porém feliz: empobrecida pelo longo tempo em que vivera separada dos papas; metade de suas igrejas abandonadas e em ruínas, a catedral de São Paulo também em ruínas, a de São Pedro ameaçando cair a qualquer momento, o Palácio de Latrão destruído recentemente por um grande incêndio, os palácios rivalizando com os alojamentos dos pobres em matéria de ruínas, pântanos em locais onde outrora havia moradias, o lixo abandonado nas praças e ruas.[18] Urbano V deu ordens para se reconstruir o palácio papal, consignando os fundos necessários para isso; não podendo suportar aquele espetáculo de Roma, foi viver em Montefiascone; mas mesmo ali a lembrança da luxuosa Avinhão e da amada Fran-

ça o atormentou. Petrarca soube de suas hesitações e aconselhou-o a que perseverasse na decisão que tinha tomado; Santa Brígida da Suécia predisse que ele morreria logo se saísse da Itália. O Imperador Carlos IV procurou apoiá-lo; deu a sanção do Império à recuperação da parte central da Itália pelo papa, foi humildemente a Roma (1368) para conduzir o cavalo de Urbano V, de Santo Ângelo à catedral de São Pedro, assistiu-o na missa e foi coroado por ele numa cerimônia que parecia sanar de uma vez por todas a antiga luta do Império com o papado. Em 5 de setembro de 1370, cedendo talvez às injunções dos cardeais franceses e dizendo que desejava fazer a paz entre a Inglaterra e a França, Urbano embarcou para Marselha. Chegou a Avinhão em 27 de setembro e aí, a 19 de dezembro, morria envergando o hábito de um monge beneditino, deitado em miserável leito e tendo ordenado que deixassem entrar no quarto todas as pessoas que o desejassem, a fim de poderem ver como era vão e breve o esplendor do mais enaltecido dos homens.[19]

Gregório XI fora nomeado cardeal aos 18 anos de idade pelo seu engenhoso tio Clemente VI; em 29 de dezembro de 1370, foi ordenado sacerdote e em 30 de dezembro foi, com a idade de 39 anos, eleito papa. Era um homem culto, um apaixonado de Cícero; o destino fê-lo um homem guerreiro e destruiu-lhe o pontificado em uma violenta revolta. Urbano V, temendo que um papa francês não pudesse confiar ainda nos italianos, nomeou muitos franceses para governarem, como legados, os Estados Papais. Vendo-se num ambiente hostil, os prelados mandaram construir fortalezas contra o povo, importaram numerosos auxiliares franceses, criaram taxas exorbitantes e preferiram agir com tirania a agir com diplomacia. Em Perúgia, um sobrinho do legado perseguiu uma senhora casada tão ferozmente que ela, ao procurar escapar, caiu de uma janela e morreu. Quando uma comissão exigiu a punição do sobrinho, o legado respondeu: "Por que todo esse barulho? Por acaso tomais os franceses por eunucos?"[20] Os legados criaram de tal modo o ódio contra si que, em 1375, muitos Estados se levantaram contra eles em revoluções sucessivas. Santa Catarina fez-se porta-voz da Itália e insistiu junto a Gregório para que afastasse aqueles "maus pastores que maculam e devastam o jardim da Igreja".[21] Florença, geralmente uma aliada dos papas, assumiu a direção do movimento e desfraldou uma bandeira vermelha ostentando em letras douradas a palavra *Libertas*. Em princípios de 1375, 64 cidades haviam reconhecido o papa como seu chefe civil e também espiritual. Em 1376, somente uma continuava leal. Parecia que todo o trabalho de Albornoz tinha sido destruído e que a parte central da Itália mais uma vez fugia ao domínio dos papas.

Gregório, incitado pelos cardeais franceses, acusou os florentinos de encabeçarem a revolta e ordenou-lhes que se submetessem aos legados papais. Os florentinos recusaram-se a obedecer-lhe. Foi então que os excomungou, proibiu que se realizassem serviços religiosos em sua cidade e declarou todos os florentinos fora da lei, cujos bens podiam ser apreendidos e eles mesmos escravizados por qualquer pessoa, em qualquer lugar. Toda a estrutura do comércio e indústria de Florença ficou ameaçada de colapso. A Inglaterra e a França imediatamente lançaram as mãos sobre os florentinos e suas propriedades em seus respectivos países. Florença respondeu confiscando todas as propriedades da Igreja em seu território, destruindo os edifícios da Inquisição, fechando os tribunais eclesiásticos, prendendo — em alguns casos enforcando — os sacerdotes que opunham resistência, e enviando um apelo ao povo de Roma para que cerrasse fileiras na revolução e terminasse com o poder temporal da Igreja na Itália. Enquanto Roma hesitava, Gregório enviou a seus chefes uma promessa solene de que

voltaria com sua corte a Roma se a cidade lhe permanecesse fiel. Os romanos aceitaram a promessa e mantiveram-se em paz.

Entrementes, o Papa enviou à Itália uma força de "ferozes mercenários bretões" sob o comando do "terrível legado, cardeal Roberto de Genebra".[22] Roberto desencadeou uma guerra com barbaridade inacreditável. Tendo tomado a cidade de Cesena sob a promessa de anistia, mandou matar todos os homens, mulheres e crianças ali.[23] John Hawkwood, conduzindo os mercenários a serviço da Igreja, assassinou quatro mil homens em Faença, suspeitando de que a cidade pretendia revoltar-se também. Santa Catarina de Siena ficou estarrecida com tais brutalidades, com as confiscações mútuas e com a cessação dos serviços religiosos em grande parte da Itália. Escreveu a Gregório:

> Realmente tendes de reconquistar o território que a Igreja perdeu, porém, mais do que isso, deveis reconquistar todas as ovelhas que são o verdadeiro tesouro da Igreja, e cuja perda é que realmente a empobrecerá... Deveis atacar os homens com as armas da bondade, do amor e da paz; ganhareis muito mais com isso do que recorrendo à guerra. Quando pergunto a Deus o que é melhor para a vossa salvação, para a restauração da Igreja e para o mundo inteiro, a resposta é uma só: Paz! Paz! Por amor do Salvador Crucificado, Paz![24]

Florença convidou-a para ser um dos emissários junto a Gregório; ela aceitou e aproveitou a ocasião para condenar a moral de Avinhão; fê-lo com tal franqueza que muitos exigiram sua prisão, porém Gregório protegeu-a. A missão não teve resultado imediato. Mas quando ele soube que Roma aderiria à revolta se não seguisse logo para lá, Gregório — talvez levado também pelas súplicas de Catarina — partiu de Marselha e chegou a Roma em 17 de janeiro de 1377. Nem todos o acolheram bem; o apelo de Florença agitara antigas lembranças dos republicanos naquela cidade degenerada. Preveniram Gregório de que sua vida não tinha segurança na antiga capital do reino cristão. Em maio, retirou-se para Anagni.

Depois, como que cedendo finalmente às súplicas de Catarina, deixou de lançar-se à guerra para recorrer à diplomacia. Seus agentes encorajaram as populações das cidades, que ansiavam por uma paz com a Igreja, a que derribassem seus governos, prometendo, a todas que voltassem a lhe ser fiéis, um governo autônomo sob a direção de um vigário do papa que elas mesmas elegessem. Uma após outra, as cidades aceitaram suas condições. Em 1377, Florença concordou com Gregório para que Bernabò Visconti fosse o árbitro de sua disputa. Tendo persuadido o Papa a que lhe desse metade do tributo que pudesse impor, como pena, a Florença, Visconti ordenou à cidade que pagasse a indenização de 800.000 florins ($20.000.000) à Santa Sé. Abandonada pelos seus aliados, Florença submeteu-se furiosa àquela imposição, porém o Papa Urbano VI reduziu a pena a 250.000 florins.

Gregório morreu antes que pudesse ver sua vitória. Em 7 de novembro de 1377, voltou a Roma. Tinha sido um inválido, mesmo em Avinhão, e não suportara bem o inverno na Itália Central. Sentiu aproximar-se a morte e receou que o conflito entre a França e a Itália pela posse do papado viesse a destruir a Igreja. Em 19 de março de 1378, tomou todas as disposições para a rápida eleição de seu sucessor. Oito dias depois morria, saudoso de *le beau pays de France*.[25]

III. A VIDA CRISTÃ: 1300-1424

Deixemos para um capítulo posterior o estudo sobre a religião do povo e a moral do clero, e consideremos duas feições da vida cristã que ofereciam verdadeiro contraste na Itália do século XIV: a Inquisição e os santos. Requer a justiça que lembremos que a grande maioria dos cristãos acreditava que a Igreja havia sido instituída pelo Filho de Deus e que havia sido Ele quem traçara as doutrinas básicas. Assim — quaisquer que fossem as faltas de seus servidores humanos — qualquer movimento ativo para derribá-la era considerado rebelião contra a autoridade divina, assim como traição contra o Estado secular, do qual a Igreja era o braço de suporte moral. Somente com esse pensamento no espírito é que podemos compreender a ferocidade com que a Igreja e os leigos uniram-se para suprimir a heresia pregada (*ca.* 1303) por Dolcino de Novara e sua graciosa irmã Margherita.

À semelhança de Joaquim de Flora, Dolcino dividiu a história em períodos, dos quais o terceiro, partindo do Papa Silvestre I (314-35) até ao ano 1280, presenciou a gradativa corrupção da Igreja pela riqueza mundana; desde Silvestre (disse Dolcino), todos os papas, com exceção de Celestino V, tinham sido infiéis a Jesus Cristo; Bento, Francisco e Domingos procuraram nobremente reconquistar para Deus a Igreja que mergulhara nos braços de Mamon, porém fracassaram; depois, sob o pontificado de Bonifácio VIII e Clemente V, ela se transformara numa das figuras vis do Apocalipse. Dolcino fez-se chefe de uma nova irmandade, a dos "Irmãos Apostólicos de Parma", que rejeitou a autoridade dos papas e herdou uma variedade de doutrinas dos patarinos, valdenses e franciscanos espirituais. Professavam absoluta castidade, porém cada homem morava com uma mulher a quem chamava de irmã. Clemente V ordenou à Inquisição que os inquirisse; eles se recusaram a comparecer perante o tribunal, armaram-se e tomaram posição nas encostas dos Alpes do Piemonte. Os inquisidores dirigiram um exército contra eles; travaram-se sangrentas batalhas; a irmandade retirou-se para os desfiladeiros, onde foi bloqueada e passou fome; comiam ratos, cães, lebres e capim. Por fim, a fortaleza foi tomada, mil deles tombaram combatendo e outros milhares morreram queimados na fogueira (1304). Margherita, ao ser conduzida à fogueira, achava-se ainda tão bela, não obstante sua palidez, que homens de alta posição lhe ofereceram casamento se ela abjurasse suas heresias; Margherita recusou-se a fazê-lo e foi então queimada. A Dolcino e a um seu companheiro, Longino, foi reservado um tratamento especial. Conduziram-nos em uma carroça pelas ruas de Vercelli, ocasião em que lhes espicaçaram o corpo com tenazes incandescentes; arrancaram-lhes os membros e os órgãos genitais e finalmente os deixaram morrer.[26]

É agradável passar-se desse barbarismo para a contínua eficácia do cristianismo em inspirar homens e mulheres para a causa da santidade. Aquele mesmo século que viu as tribulações e corrupção de Avinhão produziu missionários como Giovanni da Monte Corvino e Oderico de Pordenone que procuraram converter os hindus e chineses; mas os chineses, diz um cronista franciscano, apegaram-se ao "erro de que qualquer homem poderia encontrar a salvação em sua própria seita".[27] Sem que o soubessem, esses missionários contribuíram mais para a geografia do que para a religião.

Santa Catarina de Siena nasceu, viveu e morreu em um modesto quarto que ainda está exposto à visitação pública. Daquele seu pedaço de chão, contribuiu para impressionar o papado e fazer reviver no povo da Itália uma religião que sobreviveu à *Rinas-*

cita e ao *Risorgimento*. Aos 15 anos, ingressou na ordem da Penitência de São Domingos; era uma ordem "terceira", que não era formada de monges e freiras, mas sim de homens e mulheres que viviam a vida secular e que, mesmo assim, se dedicavam o mais possível às obras de religião e caridade. Catarina morava com os pais, porém fez de seu quarto quase uma cela de anacoreta; perdia-se em orações e contemplação mística e quase não saía de casa, a não ser para ir à igreja. Os pais viviam inquietos com a preocupação dela pela religião e temiam pela saúde da filha. Davam-lhe os mais pesados trabalhos caseiros que ela executava sem se queixar. "Fiz um cantinho em meu coração para Jesus," disse[28] uma vez, mantendo uma serenidade infantil. Catarina procurou e encontrou na devoção a Jesus Cristo toda a alegria, dúvidas e êxtases que as outras jovens podiam encontrar no amor "profano". Na crescente intensidade de suas meditações solitárias, pensava e falava em Jesus como seu amor celeste, enviava cartas para Ele, via-se, em espírito, casada com Ele e, como São Francisco, meditava tanto nas cinco chagas do Crucificado que lhe parecia senti-las em suas próprias mãos, nos pés e no peito. Resistia a todas as tentações da carne como ardis de Satanás para arrancá-la de seu único e grande amor.

Após três anos de devoção quase solitária, achou que podia aventurar-se a entrar, sem perigo, na vida da cidade. Da mesma maneira que se devotara a Cristo, devotou-se também, com ternura maternal, aos enfermos e necessitados de Siena; permaneceu até o último momento ao lado das vítimas da peste e, com consolações espirituais, ao lado dos criminosos condenados, até à hora de sua execução.[29] Distribuiu entre os pobres o modesto patrimônio que os pais, ao morrerem, lhe tinham deixado. Suas feições eram verdadeira bênção a todos que as viam, não obstante se acharem desfiguradas pela varíola Os rapazes, a uma palavra sua, deixavam de blasfemar, e os velhos, a princípio cépticos, acabavam ouvindo sua filosofia simples e confiante. Achava que todos os males da vida humana derivavam da maldade da própria natureza humana; todos os pecados da humanidade, porém, seriam absorvidos e perdidos no oceano de amor de Deus; todos os males do mundo seriam curados se se pudessem convencer os homens a praticarem o amor cristão. Muitos acreditavam nela; Montepulciano mandou chamá-la para reconciliar suas famílias que viviam em lutas constantes; Pisa e Luca pediam-lhe conselhos; Florença convidou-a para que participasse de uma missão em Avinhão. Gradativamente foi ela arrastada para o mundo.

Horrorizou-se com o que viu na Itália e França: Roma, imunda e desolada; a Itália, desertando da Igreja que fugira para a França; um clero, cuja vida mundana fizera com que se perdesse o respeito dos leigos; uma França já meio arruinada com a guerra. Confiante em sua missão divina, exprobrou os prelados e pontífices frente a frente, dizendo-lhes que somente poderiam salvar a Igreja se voltassem para Roma e recomeçassem a levar uma vida decente. Ela mesma, mulher de 26 anos, impossibilitada de escrever, ditava cartas apaixonadas e severas em seu italiano simples e melodioso aos papas, príncipes e estadistas, e em quase todas as suas páginas aparecia a palavra profética de *Riformazione*.[30] Nada conseguiu com os estadistas, porém foi coroada de êxito junto ao povo. Exultou de alegria quando Urbano V entrou em Roma; derramou lágrimas amargas quando ele saiu, e criou alma nova quando Gregório XI lá apareceu; deu bons conselhos a Urbano VI, porém ficou surpresa com sua brutalidade. Quando o cisma papal cindiu o mundo cristão em dois, Catarina figurou entre as primeiras vítimas desse incrível conflito. Tinha reduzido suas refeições a uma mera parcela de alimento. Diz a lenda que ela tinha levado uma vida de asceta a tal ponto

que a hóstia sagrada que recebia na comunhão era seu único alimento. Perdeu toda a resistência física; o cisma tirou-lhe a vontade de viver e, dois anos depois de seu aparecimento, morria ela na idade de 33 anos (1380). Até hoje, Santa Catarina é uma força benéfica na Itália, o país que ela amava em seguida a Jesus Cristo e à Igreja.

No ano (1380) de sua morte, na mesma cidade que a vira fechar os olhos, nascia São Bernardino, que seguiu os mesmos ensinamentos de Santa Catarina. Na peste de 1400, passou dias e noites cuidando dos enfermos. Tendo-se unido aos franciscanos, estabeleceu o exemplo de se obedecer às severas regras da ordem. Muitos monges o acompanharam; fundou com eles (1405) a ordem dos Franciscanos Observantinos ou Irmãos da Estrita Observância; antes de sua morte, já 300 comunidades monásticas tinham aceito suas regras. A pureza e a nobreza de sua vida emprestaram irresistível eloqüência às suas orações. Mesmo em Roma, cuja população era mais rebelde que qualquer outra na Europa, fez com que criminosos se confessassem, que pecadores se arrependessem e contendores contumazes se entregassem a uma vida de paz. Setenta anos antes da Queima das Vaidades de Savonaroia, em Florença, Bernardino persuadiu os homens e mulheres de Roma a lançarem em gigantesca fogueira, no Capitólio (1424), os seus baralhos, dados, bilhetes de loteria, cabeleiras postiças, livros e quadros pornográficos. Três dias depois, uma jovem acusada de feitiçaria foi queimada na mesma praça e toda Roma presenciou o espetáculo.[31] O próprio São Bernardino foi "o mais consciencioso perseguidor dos hereges".[32]

Assim, pois, o bem e o mal, o belo e o tétrico se misturaram no fluxo e no caos da vida cristã. As criaturas simples da Itália permaneceram prazerosamente medievais, ao passo que as classes média e alta, meio embriagadas com o antiqüíssimo vinho da cultura clássica, iam avançando para criar a Renascença e o homem moderno.

LIVRO II

A RENASCENÇA FLORENTINA

1378-1534

CAPÍTULO III

A Ascensão dos Médici

1378 — 1464

I. A FIXAÇÃO

OS italianos denominaram o aparecimento daquela era *la Rinascita*, Renascimento, porque para eles parecia a ressurreição do espírito clássico após a bárbara interrupção de mil anos. (Vasari, em seu *Vite de' più eccelenti architetti, pittori, e scultori Italiani* [1550], criou o termo *Rinascita* e a *Encyclopédie* francesa de 1751-72 usou definitivamente primeiro a palavra *Renaissance* para denotar o florescimento das letras e artes nos séculos XIV, XV e XVI.) O mundo clássico — os italianos o tinham percebido — havia morrido com as invasões dos germânicos e hunos nos séculos III, IV e V; a pesada mão dos godos havia esmagado a flor ainda bela da arte e vida romanas; a arte "gótica" repetiu a invasão com uma arquitetura precariamente instável e decorativamente bizarra e uma escultura grosseira, crua e sombria com profetas de feições pesadas e santos de rostos lívidos. Depois, com a graça do tempo, aqueles godos e lombardos de barbas compridas foram absorvidos pelo sangue italiano que então dominava; pela graça de Vitrúvio e dos ensinamentos obtidos nas ruínas do Fórum romano, a coluna e a arquitrave clássicas novamente haveriam de erigir nichos e palácios de sóbria dignidade; pela graça de Petrarca e de uma centena de eruditos italianos, as obras clássicas vindas à luz haveriam de restaurar a literatura da Itália no idioma e precisão, cheio de pureza, da prosa de Cícero e na música melodiosa dos versos de Virgílio. O raio de sol do espírito italiano haveria de romper as brumas do norte; homens e mulheres iriam escapar da prisão do medo medieval; haveriam de adorar a beleza em todas as suas formas e encher o ar com a alegria da ressurreição. A Itália iria rejuvenescer.

Os homens que assim falavam estavam quase em meio àquele acontecimento para ver o "Renascimento" em perspectiva histórica ou na confusa diversidade de seus elementos. Mas foi necessário muito mais coisas que o simples renascimento do material antigo para fazer a Renascença. Antes de tudo, foi preciso dinheiro — esse dinheiro cheiroso dos burgueses: os lucros dos hábeis negociantes e do trabalho mal pago; de viagens arriscadas ao Oriente e travessias difíceis nos Alpes para comprar mercadorias baratas e vendê-las caro depois; de cálculos, inversões e empréstimos feitos com extremo cuidado; de interesses e dividendos acumulados até que houvesse sobras suficientes além das que se destinavam aos prazeres da carne, às compras de sinecuras, cargos e amantes, para que se pudesse pagar a um Miguel Ângelo ou a um Ticiano o mudar a riqueza em beleza e o perfumar a fortuna com o sopro da arte. O dinheiro é a raiz de toda civilização. Os capitais dos comerciantes, dos banqueiros e da Igreja pagaram

os manuscritos que ressuscitaram a antigüidade. Tampouco foram somente esses manuscritos que libertaram o espírito e o sentido da Renascença; foi também o secularismo que veio da ascensão da classe média; foi o desenvolvimento das Universidades, do saber e da filosofia, o aguçar realista do espírito pelo estudo da lei, o ampliar desse mesmo espírito por um conhecimento mais amplo do mundo. O duvidar dos dogmas da Igreja não mais assustava, como também não assustava a ameaça do inferno. Vendo o clero tão epicurista quanto os leigos, os italianos cultos desembaraçaram-se das restrições de ordem ética e intelectual; seus sentidos libertados entregaram-se aos deleites da formação da beleza na mulher, no homem e na arte; sua nova liberdade fê-los criar um século extraordinário (1434-1534) antes que ela os destruísse com o caos moral, o individualismo desintegrador e a escravidão nacional. O intervalo que houve entre as duas disciplinas constituiu a Renascença.

Por que foi o norte da Itália o primeiro a experimentar esse despertar da primavera? Ali, o antigo mundo romano não chegara a ser completamente destruído; as cidades tinham conservado sua antiga estrutura e monumentos e renovaram depois sua lei romana. A arte clássica sobreviveu em Roma, Verona, Mântua, Pádua; o Panteão de Agripa ainda funcionava como lugar de adoração, embora tivesse 14 séculos de existência; e, no Fórum, quase se podia ouvir Cícero e César debatendo a sorte de Catilina. O latim ainda era uma língua viva, da qual o italiano não passava de uma variante melodiosa. Os deuses, mitos e ritos pagãos ainda perduravam na memória do povo ou sob formas cristãs. A Itália cortava o Mediterrâneo e dominava essa bacia da civilização e comércio clássicos. O norte da Itália era mais urbano e mais industrial que qualquer outra região da Europa, exceto a Flandres. Nunca sofrera um feudalismo completo; tinha submetido seus nobres às suas cidades e à classe mercante. Foi via comercial entre a parte restante da Itália e a Europa transalpina e entre a Europa ocidental e o Levante; seu comércio e indústria tornaram-na a mais rica região da cristandade. Seus ousados mercadores estavam em toda parte, desde as feiras da França até aos longínquos portos do Mar Negro. Acostumados a negociar com gregos, árabes, judeus, egípcios, persas, hindus e chineses, perderam a rigidez de seus dogmas e trouxeram para a classe letrada da Itália aquela mesma indiferença aos credos, que na Europa do século XIX viera dos contactos que se iam estendendo com religiões alienígenas. A sabedoria dos mercadores, no entanto, conspirava com as tradições, temperamento e orgulho nacionais para manter a Itália católica, muito embora ela se tornasse pagã. Os tributos do papa corriam para Roma através de centenas de canais, oriundos de dezenas de países cristãos, e a riqueza da cúria espalhava-se por toda a Itália. A Igreja recompensou a lealdade dos italianos com uma generosa tolerância para com os pecados da carne e também para com os filósofos heréticos (antes do Concílio de Trento, 1545) que se abstinham de solapar a devoção do povo. Assim progrediu a Itália, tanto em riquezas como em arte e pensamento, passando um século à frente dos restantes países da Europa. Foi somente no século XVI, que a Renascença, obscurecendo-se na Itália, foi iluminar a França, a Alemanha, a Holanda, a Inglaterra e a Espanha. A Renascença não foi um período no tempo, porém um modo de vida e pensamento que se moveu da Itália e atravessou a Europa na rota do comércio, das guerras e das idéias.

Firmou-se pela primeira vez em Florença pelas mesmas razões que nascera no norte da Itália. Graças à organização de sua indústria, à extensão de seu comércio e às operações de seus vultos financeiros, *Fiorenza* (Florença) — a Cidade das Flores — foi, no

século XIV, a mais rica cidade da península, com exceção de Veneza. Mas enquanto os venezianos, naquela época, aplicavam suas energias quase inteiramente na busca dos prazeres e riquezas, os florentinos, possivelmente estimulados por uma semidemocracia turbulenta, desenvolveram o espírito e a inteligência e adquiriram tal habilidade nas artes que tornaram sua cidade, por assentimento geral, a capital cultural da Itália. As lutas entre as facções elevavam a temperatura da vida e do pensamento e as famílias rivais disputavam entre si o direito de patrocinar as artes e também de galgar o poder. O estímulo final — não o primeiro — foi dado quando Cósimo de Médici ofereceu seus próprios recursos e outros bens e palácios para abrigar e homenagear os delegados do Concílio de Florença (1439). Os prelados e eruditos gregos que compareceram a essa assembléia para discutir a união do mundo cristão, tanto ocidental como oriental, conheciam mais a literatura grega que qualquer florentino; alguns deles fizeram preleções em Florença, as quais eram ouvidas também pela elite da cidade. Quando Constantinopla caiu em poder dos turcos, muitos gregos a abandonaram para ir morar na cidade, onde lhes tinham dispensado tão boa hospitalidade 14 anos antes. Muitos deles levaram consigo manuscritos de texto antigo; alguns discorriam sobre o idioma grego e sobre a poesia e filosofia da Grécia. Assim, com o concurso de muitas fontes de influência, a Renascença corporificou-se em Florença, transformando-a na Atenas da Itália.

II. A BASE MATERIAL

Florença, no século XIV, foi a cidade-estado que governava não somente a si mesma mas também (com interrupções) a Prato, Pistóia, Pisa, Volterra, Cortona e Arécio bem como seu *hinterland* cheio de terras de cultura. Os camponeses não eram servos; alguns eram pequenos proprietários; na maioria, porém, eram arrendatários de terras que viviam em casas rústicas de pedra, como se vê hoje em dia, e escolhiam os próprios funcionários da aldeia para dirigi-los em seus negócios locais. Maquiavel não desdenhava uma palestra e folguedos com esses bravos cavaleiros do campo, dos pomares e vinhedos. Os magistrados das cidades regulavam as vendas e, a fim de apaziguar um proletariado turbulento, mantinham os preços dos alimentos muito baixos para infelicidade dos camponeses; assim, a antiga luta entre a cidade e o campo acrescentava sua nota sombria às canções de ódio que surgiram das classes que se achavam em pé de guerra dentro da cidade.

Segundo Villani, a cidade de Florença, propriamente dita, tinha em 1343 uma população de umas 91.500 almas. Não dispomos de cálculos igualmente certos para os anos posteriores da Renascença, mas podemos presumir que a população crescia à medida que o comércio se expandia e a indústria prosperava. Só a indústria têxtil, no século XIII, empregava 30.000 homens e mulheres em 200 fábricas.[1] Em 1300, Federigo Oricellarii recebeu seu sobrenome por ter trazido do Oriente o segredo da extração de um pigmento violeta (*orchella*, urzela) de liquens. Essa técnica revolucionou a indústria de tinturas, transformando alguns fabricantes de lã no que hoje poderíamos chamar de milionários. Em tecidos, Florença já havia alcançado, por volta de 1300, a fase capitalista dos grandes investimentos de capital, do abastecimento central de materiais e maquinismos, da divisão sistemática do trabalho e do controle da produção pelos que supriam o capital. Em 1407, um tecido de lã passava por 30 processos, cada um executado por um trabalhador especializado nessa operação.[2]

Com o fim de vender seus produtos, Florença encorajava os mercadores a manter comércio com todos os portos do Mediterrâneo e ao longo do Atlântico até Bruges. Os cônsules tinham seus postos na Itália, nas Baleares, em Flandres, no Egito, em Chipre, Constantinopla, Pérsia, Índia e China para assim proteger e promover o comércio de Florença. Pisa foi conquistada para ser um escoadouro indispensável das mercadorias florentinas para o mar, e barcos mercantes genoveses eram contratados para transportá-las. Produtos estrangeiros que faziam concorrência aos de fabricação florentina eram excluídos dos mercados de Florença, por meio de tarifas protecionistas estabelecidas por um governo de mercadores e financistas.

A fim de se financiar a indústria e o comércio e muitos outros negócios, 80 casas bancárias de Florença — principalmente as dos Bardi, Peruzzi, Strozzi, Pitti e Médici — faziam aplicações das economias de seus depositantes. Pagavam cheques (*polizze*),[3] emitiam cartas de crédito (*lettere di pagamenti*),[4] trocavam mercadoria, transferiam créditos[5] e supriam fundos ao governo tanto para a paz como para a guerra. Algumas firmas florentinas emprestaram 1.365.000 florins a Eduardo III da Inglaterra[6] e ficaram arruinadas por não terem recebido o pagamento (1345). A despeito dessa catástrofe, Florença tornou-se a capital financeira da Europa desde o século XIII até o século XV inclusive; era lá que se fixavam as taxas de câmbio para as moedas da Europa.[7] Já em 1300 um sistema de seguro protegia as cargas de mercadorias da Itália, em suas viagens — uma precaução que a Inglaterra somente veio a adotar em 1543.[8] A escrituração por partidas dobradas apareceu em um livro de contabilidade florentino de 1382; provavelmente ela já existia há um século em Florença, Veneza e Gênova.[9] Em 1345, o governo florentino emitiu bônus negociáveis e resgatáveis em ouro com a baixa taxa de juros de cinco por cento — prova da reputação da cidade quanto a sua prosperidade e integridade no comércio. A renda do governo, em 1400, era maior que a da Inglaterra nos dias agitados de Elizabeth.

Banqueiros, mercadores, industriais, profissionais liberais e trabalhadores especializados da Europa faziam parte de corporações. Em Florença, sete delas (*arti*, ofícios) eram conhecidas como *arti maggiori* ou grandes corporações: fabricantes de roupas, de lãs, de seda, mercadores de peles, financistas, médicos e droguistas e uma corporação mista de mercadores, juízes e notários. As restantes 14 corporações de Florença eram as *arti minori* ou ofícios pequenos: mercadores de roupas, de meias, açougueiros, padeiros, taverneiros, sapateiros remendões, seleiros, armadores, ferreiros, serralheiros, carpinteiros, estalajadeiros, pedreiros e britadores e um conglomerado heterogêneo de vendedores de azeite, açougueiros que negociavam com porcos e fabricantes de cordas. Todo eleitor tinha de ser membro de uma ou outra dessas corporações; os nobres que tinham perdido seus privilégios, em 1282, numa revolução da burguesia, ingressaram nas corporações a fim de readquirirem seus votos. Abaixo das 21 corporações havia 72 uniões de trabalhadores sem direito a voto; abaixo destas, havia ainda milhares de trabalhadores diaristas, aos quais se proibia de participar das corporações, vivendo em grande pobreza; abaixo deles — ou acima deles e mais bem cuidados pelos seus amos — havia uns poucos escravos. Os membros das grandes corporações constituíam, na política, o *popolo grasso*, o povo gordo ou bem nutrido; o restante da população formava o *popolo minuto* ou o "zé-povinho". A história política de Florença, como a de Estados modernos, consistiu primeiramente na vitória da classe comercial sobre a antiga aristocracia proprietária de terras (1293) e, depois, na luta da "classe trabalhadora" para conquistar a força política.

Em 1345, Cinto Brandini e nove outros foram condenados à morte por organizarem a união dos trabalhadores mais pobres da indústria de lã; importaram-se trabalhadores estrangeiros para destruírem tais uniões.[10] Em 1368, o zé-povinho tentou fazer uma revolução, porém foi dominado. Dez anos depois o *tumulto dei Ciompi* — a revolta dos cardadores de lã — levou as classes trabalhadoras, por algum tempo, ao governo da comuna. Guiados por um trabalhador descalço, Michele di Landro, os cardadores invadiram o Palazzo Vecchio, dispersaram os conselheiros e estabeleceram uma ditadura do proletariado (1378). Anularam as leis contra as uniões; as uniões menores foram reintegradas em seus direitos; promulgou-se a moratória de 12 anos para as dívidas dos assalariados, tendo sido reduzidas as taxas de juros para aliviar a classe dos devedores. Os negociantes, em represália, fecharam suas lojas e induziram os produtores a cortar o fornecimento de víveres à cidade. Os revolucionários dividiram-se em duas facções — a aristocracia dos trabalhadores, que consistia em artífices especializados, e a "ala esquerda", que era agitada por idéias comunistas. Finalmente os conservadores trouxeram homens fortes dos campos adjacentes, armaram-nos, derrubaram o governo que se tinha cindido e restauraram a classe comercial no poder (1382).

A burguesia triunfante reformou a constituição a fim de consolidar sua vitória. A *Signoria* — conselho municipal dos *signori* (senhores) — formada de oito *priori delle arti* — priores ou chefes das corporações — escolhidos, por sorteio, de sacos que continham os nomes dos que eram elegíveis para os cargos. Eles, por sua vez, elegiam seu chefe executivo, o *gonfaloniere di giustizia* — o executor da lei. Dos oito priores quatro tinham de ser das grandes corporações, muito embora essas *arti maggiori* incluíssem apenas pequena minoria da população adulta masculina. Era preciso a mesma proporção no *Consiglio del Popolo* — Conselho do Povo; *popolo*, porém, apenas se referia aos membros das 21 corporações. O *Consiglio del Comune* era escolhido de qualquer corporação, porém sua função limitava-se a promover a reunião quando convocado pela *Signoria* e a dar seu voto às propostas que lhe eram apresentadas pelos priores ou líderes. Em raras ocasiões, os priores convocavam um *parlamento* de todos os eleitores na Piazza della Signoria, fazendo soar o grande sino na torre do Palazzo Vecchio. Geralmente essa assembléia geral elegia uma *balia* ou comissão de reformas; dava-lhe o poder supremo por determinado período e suspendia depois a reunião.

Foi erro generoso dos historiadores do século XIX apresentarem a Florença dos Médici com certo grau de democracia completamente desconhecido naquele paraíso plutocrático. As cidades-vassalas, conquanto férteis de gênios e orgulhosas de sua herança, não tinham voz na *Signoria* florentina que as governava. Em Florença, somente 3.200 pessoas do sexo masculino é que podiam votar e, em ambos os conselhos, os representantes da classe comercial constituíam uma maioria que muito raramente era desafiada.[11] As classes superiores estavam convencidas de que a massa analfabeta não podia formar um juízo são e seguro dos interesses da comunidade, tanto nas crises domésticas como nos negócios estrangeiros. Os florentinos amavam a liberdade; esta era, entre os pobres, a de ser comandados pelos senhores florentinos e, entre os ricos, a de governar a cidade e suas dependências sem os obstáculos do Império, do papa ou de algum feudo.

Os indiscutíveis defeitos da constituição eram a brevidade dos mandatos e as constantes modificações que nela se faziam. Os maus resultados eram as facções, conspirações, violências, confusões, incompetência e a incapacidade da República em plane-

jar e executar programas consistentes e a longo prazo tanto quanto seriam necessários para aquela mesma estabilidade e força de Veneza. O bom resultado foi o criar-se uma atmosfera de conflitos e debates que acelerava o pulso, aguçava os sentidos e o espírito, e agitava a imaginação, colocando com isso Florença, durante um século, na liderança cultural do mundo.

III. CÓSIMO *PATER PATRIAE*

A política em Florença era o conflito de famílias ricas e facções — os Ricci, Albizzi, Médici, Ridolfi, Pazzi, Pitti, Strozzi, Rucellai, Valori, Capponi, Soderini — para a posse do governo. De 1381 a 1434, os Albizzi mantiveram, salvo com algumas interrupções, sua ascendência no Estado e valentemente protegeram os ricos contra os pobres.

A família dos Médici já era conhecida em 1201, quando Chiarissimo de Médici era membro do Conselho da Comuna. (A origem do nome deles é um mistério. Não há provas de que fossem médicos, embora pudessem, em alguma ocasião, ter feito parte de uma corporação médica à maneira livre dos florentinos. Tampouco sabemos o significado do célebre emblema deles: as seis bolas vermelhas [*palle*] em um campo de ouro. Essas bolas, reduzidas a três, tornaram-se as insígnias dos corretores de penhores em tempos posteriores.) Averardo de Médici, tataravô de Cósimo, estabeleceu a fortuna da família graças a ousados empreendimentos comerciais e criteriosa finança, tendo sido eleito *gonfaloniere* em 1314. O sobrinho-neto de Averardo, Salvestro de Médici, *gonfaloniere* em 1378, consolidou a popularidade da família esposando a causa dos rebeldes pobres. O sobrinho-neto de Salvestro, Giovanni di Bicci de Médici, *gonfaloniere* em 1421, firmou ainda mais a família na afeição do povo apoiando — embora ele mesmo viesse a sofrer fortemente com isso — um imposto anual *(catasto)* de meio por cento sobre a renda, a qual era calculada em 7 por cento do capital de um homem (1427).[12] Os ricos, que anteriormente tinham gozado de um imposto igual ao que era pago pelos pobres, juraram vingança contra os Médici.

Giovanni di Bicci morreu em 1428, legando a seu filho Cósimo um bom nome e a maior fortuna da Toscana — 179.221 florins ($ 4.480.525?).[13] Cósimo já estava com 39 anos e completamente preparado para prosseguir com os grandes empreendimentos da firma. Estes não se limitavam a operações bancárias; abrangiam a administração de grandes glebas de terra, fabricação de seda e lã e um comércio variado que servia de elo entre a Rússia e a Espanha, entre a Escócia e a Síria e entre o Islã e o mundo cristão. Cósimo, conquanto construísse igrejas em Florença, não via pecado algum em fazer acordos comerciais com os sultões turcos e com eles trocar valiosos presentes. A firma especializava-se em importar do Oriente artigos de pouco volume e de grande valor, tais como especiarias, amêndoas e açúcar, e vendia-os juntamente com outros produtos em dezenas de portos europeus.

Cósimo dirigia todos esses negócios com serena habilidade e ainda achava tempo para tratar de política. Como membro dos *Dieci* — Conselho de Guerra dos Dez — conduziu Florença à vitória na luta contra Luca e, como banqueiro, financiou a guerra, emprestando grandes somas ao governo. Sua popularidade excitou a inveja de outros magnatas e, em 1433, Rinaldo degli Albizzi desfechou um ataque contra ele, acusando-o de planejar a queda da República e de querer fazer-se ditador. Rinaldo persuadiu Bernardo Guadagni, o executor da lei naquele tempo, a ordenar a prisão

de Cósimo; este se entregou e foi encerrado no Palazzo Vecchio. Como Rinaldo, juntamente com seus acólitos armados, dominava o *parlamento* na Piazza della Signoria, parecia iminente um decreto de condenação à morte. Cósimo, porém, conseguiu fazer chegar às mãos de Bernardo mil ducados, o qual se mostrou então subitamente mais humano e comprometeu-se a exilar Cósimo, os filhos e seus principais partidários por um período de 10 anos.[14] Cósimo foi residir em Veneza, onde sua modéstia e bens lhe granjearam muitos amigos. Não demorou muito para que o governo veneziano se servisse de sua influência para que Florença o tornasse a chamar. Os conselheiros eleitos em 1434 foram-lhe favoráveis e anularam a sentença do exílio; Cósimo voltou triunfante e Rinaldo fugiu com os filhos.

O *parlamento* nomeou uma comissão de reforma e deu-lhe poderes supremos. Após servir três curtos mandatos, Cósimo abriu mão de todas as posições políticas; "ser a gente eleito para um cargo é coisa que muitas vezes nos prejudica o corpo e nos fere a alma",[15] disse ele. Como seus inimigos tinham abandonado a cidade, os amigos facilmente dominaram o governo. Sem prejudicar as normas republicanas, Cósimo conseguiu, pela persuasão ou dinheiro, fazer com que seus partidários permanecessem nos cargos até ao fim de sua vida. Seus empréstimos às famílias influentes conquistaram ou forçaram o apoio deles; suas doações ao clero obtiveram o auxílio entusiástico deste último e seus benefícios ao povo, de alcance e generosidade sem precedentes, reconciliaram os cidadãos com o seu governo. Os florentinos tinham observado que a constituição da República não os protegia contra a aristocracia; a derrota dos *Ciompi* tinha gravado essa lição na memória do povo. Se a população tivesse que optar entre os Albizzi, que favoreciam os ricos, e os Médici, que favoreciam a classe média e os pobres, ela não hesitaria por muito tempo. Um povo oprimido pelos seus chefes econômicos e cansados das facções havia de acolher a ditadura, como o fez em Florença, em 1434, em Perúgia, em 1389, em Bolonha, em 1401, em Siena, em 1477 e em Roma, em 1347 e 1922. "Os Médici", disse Villani, "puderam conseguir a supremacia em nome da liberdade e com o apoio do *popolo* e da populaça."[16]

Cósimo usou sua força com hábil moderação, temperada com certa violência uma vez ou outra. Quando seus amigos suspeitaram que Baldaccio d'Anghiari estava tramando uma conspiração para terminar com o poder deles, lançaram Baldaccio de uma janela muito alta para que fosse desta para melhor. Cósimo não se queixou por isso; era um de seus ditos que "não se governa um Estado com padre-nossos". Substituiu o imposto de renda fixo por uma progressiva escala de tributos sobre o capital, tendo sido acusado de ajustar tais tributos para favorecer os amigos e desencorajar os inimigos. Tais tributos importaram em 4.875.000 florins ($ 121.875.000) nos primeiros 20 anos do domínio de Cósimo. As pessoas que sonegavam o pagamento eram presas sumariamente. Muitos aristocratas deixaram a cidade e foram começar novamente a vida rural da nobreza medieval. Cósimo aceitou a saída deles com indiferença, observando que se podiam fazer novos aristocratas com umas poucas jardas de fazenda vermelha.[17]

O povo aceitou os tributos, pois viu que eram aplicados na administração e embelezamento de Florença, tendo o próprio Cósimo contribuído com 400.000 florins ($10.000.000) para obras públicas e instituições de caridade particulares.[18] Isso foi quase o dobro da soma que deixou aos herdeiros.[19] Cósimo trabalhou assiduamente até ao fim de seus 75 anos, administrando, ao mesmo tempo, suas próprias propriedades e os negócios de Estado. Ao pedir-lhe Eduardo IV da Inglaterra um emprésti-

mo substancial, Cósimo atendeu-o esquecendo-se da infidelidade de Eduardo III. O rei pagou-lhe em dinheiro e apoio político. Tommaso Parentucelli, bispo de Bolonha, tendo ficado sem fundos, pediu-lhe auxílio; Cósimo lho forneceu. Quando Parentucelli tornou-se o Papa Nicolau V, Cósimo foi encarregado de gerir todas as suas finanças. A fim de que os vários fios de sua atividade não se emaranhassem, ele se levantava cedo e ia quase todos os dias ao escritório, como o faz um milionário americano de nossos dias. Em casa, podava as árvores e cuidava de suas videiras. Vestia-se com simplicidade, comia e bebia com sobriedade e (após ter tido um filho ilegítimo com uma escrava) viveu uma vida tranqüila e metódica. As pessoas que eram recebidas em sua casa surpreendiam-se com o contraste que havia entre sua mesa particular e a de suas festas luxuosas, que ele proporcionava aos dignitários estrangeiros, como isca para a cortesia e a paz. Normalmente era humano, amável, sempre pronto a perdoar, reticente e também conhecido por seu humorismo um tanto seco. Era generoso para com os pobres, pagava os tributos dos amigos empobrecidos e exercia a caridade, assim como o poder, à sombra do anonimato. Botticelli, Pontormo e Benozzo Gozzoli no-lo mostram como um homem moreno, de média estatura, cabelos grisalhos e muito entrados, nariz comprido e afilado e a fisionomia grave e serena denotando sabedoria e domínio sobre si mesmo.

Devotou sua política estrangeira à organização da paz. Subindo ao poder após uma sucessão de conflitos ruinosos, Cósimo notou o quanto a guerra tolhia o desenvolvimento do comércio. Quando o governo dos Visconti, em Milão, mergulhou no caos, com a morte de Filippo Maria, e Veneza ameaçou absorver o ducado e dominar todo o norte da Itália até às portas da própria Florença, Cósimo enviou a Francesco Sforza os meios para se estabelecer em Milão e conter o avanço dos venezianos. Quando Veneza e Nápoles formaram uma aliança contra Florença, recolheu tantos empréstimos que haviam sido feitos a seus cidadãos que os governos deles foram obrigados a fazer a paz.[20] Desse tempo em diante, Milão e Florença mantiveram o mesmo equilíbrio de força frente a Veneza e Nápoles, que nenhum dos lados ousou arriscar uma guerra. Essa política de forças equilibradas, que havia sido concebida por Cósimo e seguida por Lourenço, deu à Itália aquelas décadas de paz e ordem, de 1450 a 1492, durante as quais as cidades adquiriram tal riqueza que puderam financiar o início da Renascença.

Foi sorte da Itália e da humanidade que Cósimo se interessasse tanto pela literatura, erudição, filosofia e arte como pela riqueza e poder. Era homem preparado e de bom gosto; conhecia bem o latim e tinha certos conhecimentos do grego, hebraico e árabe; era inteligente bastante para apreciar a religiosidade e a pintura de Fra Angelico, a interessante marotice de Fra Filippo Lippi, o estilo clássico dos relevos de Guiberti, a originalidade ousada da escultura de Donatello, as grandiosas igrejas de Brunellesco, a força da arquitetura de Michelozzo, o platonismo pagão de Gemisto Pletho, o platonismo místico de Pico e Ficino, o requinte de Alberti, a vulgaridade dos conhecimentos de Poggio e a bibliolatria de Niccolò de Niccoli; e todos esses homens foram aquinhoados com a generosidade dele. Trouxe Joannes Argyropoulos a Florença para instruir a juventude na língua e literatura da antiga Grécia e, durante 12 anos, estudou com Ficino os clássicos da Grécia e Roma. Despendeu grande parte de sua fortuna colecionando textos clássicos; a maior parte dos carregamentos de seus navios consistia, em muitos casos, de manuscritos oriundos da Grécia e Alexandria. Quando Niccolò de Niccoli acabou-se arruinando de tanto comprar manuscritos antigos,

Cósimo abriu-lhe um crédito ilimitado no banco dos Médici e sustentou-o até à morte. Contratou 45 copistas, sob a direção entusiasta do vendedor de livros Vespasiano da Bisticci, para fazerem transcrição dos manuscritos que não se achavam à venda. Colocou todas essas cópias preciosas nas salas do mosteiro de São Marco ou na abadia de Fésulas e em sua própria biblioteca. Ao morrer Niccoli (1437), que deixou, juntamente com muitas dívidas, 800 manuscritos avaliados em 6.000 florins ($150.000), e que nomeara 16 testamenteiros para determinar a disposição de seus livros, Cósimo se ofereceu para pagar as dívidas se pudesse ele mesmo encarregar-se dos volumes. Isso foi aceito e Cósimo dividiu a coleção, encaminhando parte para a biblioteca de São Marco e parte para a sua. Todos os volumes foram franqueados aos professores e estudantes gratuitamente. Disse o historiador florentino Varchi com exagero de patriota:

> Que as letras gregas não ficaram completamente esquecidas, para grande prejuízo da humanidade, e que as letras latinas tornaram a viver para o benefício eterno do povo — isso, toda a Itália, não, todo o mundo, o deve unicamente à grande sabedoria e benevolência da casa dos Médici.[21]

Naturalmente a grande obra do Renascimento foi iniciada pelos tradutores, nos séculos XII e XIII, pelos comentadores árabes e por Petrarca e Boccaccio. Foi continuada por eruditos e colecionadores como Salutati, Traversari, Bruni e Valla, antes de Cósimo; foi levada avante independentemente dele por Niccoli, Poggio, Filelfo, o Rei Afonso, o Magnânimo, de Nápoles, e uma centena de outros contemporâneos de Cósimo, até mesmo pelo seu rival exilado, Palla Strozzi. Mas se incluirmos em nosso julgamento não apenas Cósimo *Pater Patriae*, mas também seus descendentes, Lourenço, o Magnífico, Leão X e Clemente VII, poderemos admitir que os Médici, no patrocinar a cultura e as artes, não encontraram nenhuma outra família na história da humanidade que pudesse igualá-los.

IV. OS HUMANISTAS

Foi sob o governo dos Médici ou em seu tempo que os humanistas cativaram o espírito da Itália, fazendo-o passar da religião para a filosofia, do céu para a terra, e revelando a uma geração estupefata as riquezas do pensamento e arte pagãos. Aqueles homens obcecados pela erudição receberam, já ao tempo de Ariosto,[22] o nome de *umanisti* porque chamavam o estudo da cultura clássica de *umanità* — "humanidades" ou *litterae humaniores* — não "mais humano", porém letras mais humanas. O estudo apropriado da humanidade concentrava-se então no homem, em toda a força potencial e beleza de seu corpo, em todas as suas alegrias, dores, sensações e sentimentos, em toda a frágil majestade de sua razão, e nisso a literatura e a arte da Grécia e de Roma antigas revelaram-se abundantemente e com perfeição. Constituía isso o humanismo.

Quase todas as obras clássicas latinas, bem como grande parte das obras clássicas gregas, agora existentes, eram conhecidas pelos eruditos medievais; no século XIII conheciam-se os grandes filósofos pagãos. Esse século, porém, quase não deu atenção à poesia grega, e muitos trabalhos antigos, aos quais prestamos agora homenagem, jaziam esquecidos nas bibliotecas das catedrais e dos mosteiros. Foi mais nesses recan-

tos esquecidos que Petrarca e seus sucessores descobriram os clássicos "perdidos", os "gentis prisioneiros", dizia ele, "mantidos no cativeiro pelos guardas bárbaros". Boccaccio, ao visitar Monte Cassino, surpreendeu-se de encontrar preciosos manuscritos a deteriorar-se no pó ou cortados para deles se fazerem saltérios ou amuletos. Poggio, ao visitar o mosteiro suíço de St. Gall, por ocasião do Concílio de Constança, encontrou as *Institutiones* de Quintiliano em uma cela escura e infecta. Ao reclamar os rolos, tinha a impressão de que o velho pedagogo estendia-lhe as mãos implorando para que o salvasse dos "bárbaros"; pois era por esse nome que os italianos cultos, à semelhança dos antigos gregos e romanos, chamavam seus viris conquistadores do outro lado dos Alpes. Poggio, sozinho, indiferente ao frio e à neve do inverno, exumou de tais túmulos os textos de Lucrécio, Columella, Frontino, Vitrúvio, Valério Flaco, Tertuliano, Plauto, Petrônio, Amiano Marcelino e várias importantes orações de Cícero. Coluccio Salutati desenterrou as cartas de Cícero *ad familiares*, em Vercelli (1389); Gherardo Landriani encontrou tratados de Cícero sobre retórica em um velho baú, em Lodi (1422); Ambrogio Traversari salvou Cornélio Nepos do esquecimento, em Pádua (1434); *Agricola*, *Germania* e *Dialogi*, de Tácito, foram descobertos na Alemanha (1455); os seis primeiros livros dos *Annales*, de Tácito, e o manuscrito completo das cartas de Plínio, o Moço, foram recuperados do mosteiro de Corvey (1508) e ficaram sendo uma preciosa relíquia de Leão X.

No meio do século antes da tomada de Constantinopla pelos turcos, uma dezena de humanistas estudou e viajou pela Grécia; um deles, Giovanni Aurispa, levou para a Itália 238 manuscritos, inclusive as peças de Ésquilo e Sófocles; outro, Francesco Filelfo, salvou de Constantinopla (1427) textos de Heródoto, Tucídides, Políbio, Demóstenes, Ésquines e Aristóteles e sete dramas de Eurípides. Ao voltarem para a Itália com esses troféus, tais exploradores de obras literárias foram recebidos à semelhança de generais vitoriosos, e os príncipes e prelados pagaram-lhes bem por uma parte de suas descobertas. A queda de Constantinopla acarretou a perda de muitas obras clássicas anteriormente mencionadas por escritores bizantinos como estando nas bibliotecas daquela cidade; contudo, milhares de volumes foram salvos, indo a maioria para a Itália; até à data de hoje, os melhores manuscritos dos clássicos gregos encontram-se na Itália. Durante três séculos, desde Petrarca até Tasso, os homens colecionavam manuscritos com a mesma paixão de um filatelista. Niccolò de Niccoli despendeu mais do que possuía, na procura deles; Andreolo de Ochis estava pronto a sacrificar sua casa, sua esposa e sua vida, para ampliar sua biblioteca; Poggio sofria quando via alguém gastar dinheiro em coisas que não fossem livros.

Seguiu-se a isso uma revolução por assim dizer editorial. Os textos recuperados dessa maneira foram estudados, comparados, corrigidos e explicados em uma campanha de estudos que se estendeu desde Lorenzo Valla, em Nápoles, até Sir Thomas More, em Londres. Como tais trabalhos, em muitos casos, exigiam conhecimentos de grego, a Itália — e mais tarde a França, Inglaterra e Alemanha — apelou para professores de grego. Aurispa e Filelfo aprenderam a língua na própria Grécia. Após a chegada de Manuel Crisoloras à Itália (1397), como enviado de Bizâncio, a Universidade de Florença persuadiu-o a ingressar na faculdade como professor de língua e literatura gregas. Entre seus alunos figuravam Poggio, Palla Strozzi, Marsuppini e Manetti. Leonardo Bruni, sob a influência de Crisoloras, abandonou os estudos de direito para dedicar-se ao estudo do grego; "entreguei-me a seus ensinamentos com tal ardor" — diz-nos — "que à noite chegava a sonhar com o que tinha aprendido com ele durante

o dia".[23] Quem haveria agora de imaginar que a gramática grega constituiu outrora uma aventura e romance?

Em 1439, gregos encontraram-se com italianos no Concílio de Florença, e as lições de línguas que trocaram entre si deram mais resultado do que suas laboriosas negociações em questões de teologia. Ali, Gemisto Pletho realizou as célebres palestras que terminaram com o reinado de Aristóteles na filosofia européia e entronizaram Platão como quase um deus. Ao findar-se o Concílio, Joannes Bessarion que a ele fora como bispo de Nicéia, permaneceu na Itália e dedicou parte de seu tempo ao ensino da língua grega. Outras cidades tiveram também a mesma febre; Bessarion levou-a a Roma; Teodoro Gaza ensinou grego em Mântua, Ferrara (1444) e em Roma (1451); Demétrio Chalcondiles ensinou-o em Perúgia (1450), Pádua, Florença e Milão (*ca.* 1492-1511); Joannes Argyropoulos, em Pádua (1441), em Florença (1456-71) e em Roma (1471-86). Todos esses homens chegaram à Itália antes da queda de Constantinopla (1453), de modo que tal acontecimento exerceu papel insignificante na passagem do grego, de Bizâncio para a Itália; contudo, o cerco gradativo de Constantinopla pelos turcos, depois de 1356, contribuiu para convencer os eruditos gregos de que deviam partir para o Ocidente. Um dos que fugiram com a queda da capital oriental foi Constantino Lascaris, que foi ensinar grego em Milão (1460-5), em Nápoles e Messina (1466-1501). O primeiro livro grego impresso na Itália da Renascença foi a sua gramática grega.

Com todos aqueles mestres e discípulos exercendo suas atividades na Itália em meio a grande entusiasmo, não demorou muito para que as obras clássicas da literatura e filosofia gregas fossem traduzidas para o latim com mais perfeição, apuro e desvelo do que nos séculos XII e XIII. Guarino traduziu partes de Estrabão e Plutarco; Traversari, Diógenes Laércio; Valla, Heródoto, Tucídides e a *Ilíada*; Perotti, Políbio; Ficino, Platão e Plotino. Platão é que mais assombrou e agradou aos humanistas. Eles se maravilhavam com a graça fluida de seu estilo; encontraram nos *Diálogos* um drama mais vívido e mais contemporâneo do que tudo que leram em Ésquilo, Sófocles ou Eurípides; maravilhavam-se com a liberdade com que os gregos do tempo de Sócrates discutiam os mais cruciantes problemas de religião e política; achavam ter encontrado em Platão — obscurecido por Plotino — uma filosofia mística que os capacitaria a reter uma religião cristã em que tinham deixado de acreditar, porém que jamais tinham cessado de amar. Levado pela eloqüência de Gemisto Pletho e o entusiasmo de seus discípulos, em Florença, Cósimo fundou ali (1445) a Academia de Platão para estudo do grande filósofo e forneceu todos os meios para que Marsílio Ficino pudesse dedicar metade de sua vida à tradução e exposição das obras de Platão. Após um reinado de 400 anos, a escolástica perdeu o domínio que exercia na filosofia do Ocidente; os diálogos e ensaios substituíram a *scholastica disputatio* como forma da exposição filosófica, e o espírito alegre de Platão entrou como elemento vitalizador no corpo do pensamento europeu que então se achava em ascensão.

Mas ao recuperar a Itália cada vez mais a sua própria herança de obras clássicas, o orgulho dos humanistas pela literatura e arte da antiga Roma começou a ultrapassar a admiração que sentiam pela Grécia. Fizeram renascer o latim como o meio de se transmitir a literatura viva; latinizaram seus nomes e "romanizaram" os termos do culto e vida cristãs: Deus tornou-se *Iuppiter*; Providência, *fatum*; os santos, *divi*; as freiras, *vestales*; o papa, *pontifex maximus*. Amoldaram o estilo de sua prosa em Cícero, a sua poesia em Virgílio e Horácio. Alguns, como Filelfo, Valla e Policiano,

atingiram uma elegância de estilo quase clássica. Assim, em seu curso, a Renascença voltou do grego para o latim, de Atenas para Roma; 15 séculos pareceram ter-se recuado no tempo, e a era de Cícero, Horácio, Ovídio e Sêneca como que tornava a nascer. O estilo tornou-se mais importante que a substância, a forma triunfou sobre a matéria e os majestosos períodos de oratória mais uma vez soaram nos salões dos príncipes e pedagogos. Talvez tivesse sido melhor se os humanistas tivessem empregado o italiano; mas eles consideravam o linguajar da *Commedia* e do *Canzoniere* um latim corrupto e degenerado (como realmente quase era) e deploravam o ter Dante escolhido sua língua vernácula. Como castigo, os humanistas perderam contacto com as fontes vivas da literatura, e o povo, deixando suas obras para a aristocracia, preferiu os interessantes contos — *novelle* — de Sacchetti e Bandello, ou os excitantes enredos de amor e guerra que havia nos romances que estavam sendo traduzidos ou adaptados do francês para o italiano. Contudo, aquele entusiasmo passageiro por uma língua morta e literatura "imortal" auxiliou os autores italianos a reconquistarem a arquitetura, a escultura, a música de estilo e a formular os cânones do gosto e da elocução, o que arrastou os vernaculistas para a forma literária e assentou um objetivo e um padrão para a arte. No campo da história foram os humanistas que terminaram com a sucessão de crônicas medievais — caóticas e sem crítica — investigando e harmonizando as fontes, dando ordem e clareza à matéria, vitalizando e humanizando o passado com biografias na história, erguendo suas narrativas a certo nível de filosofia, ao discernirem as causas, correntes e efeitos, e ao estudarem os acontecimentos e lições da História.

O movimento humanista propagou-se por toda a Itália, mas até à ascensão de um Médici florentino ao papado, seus líderes eram quase todos cidadãos ou elementos formados nas escolas de Florença. Coluccio Salutati, que se tornou secretário executivo ou chanceler (*cancellarius*) da *Signoria* em 1375, serviu de ponte de Petrarca e Boccaccio para Cósimo, pois conhecia e amava todos os três. Os documentos públicos elaborados por ele constituíram modelos de latim clássico e estabeleceram um exemplo que funcionários em Veneza, Milão, Nápoles e Roma trataram logo de seguir; Giangaleazzo Visconti de Milão declarou que Salutati lhe havia feito mais mal com a excelência de seu estilo do que poderia ter vindo de um exército de mercenários.[24] A fama de Niccolò de Niccoli, como estilista em latim, igualava a que tinha como colecionador de manuscritos; Bruni chamava-o de "censor da língua latina" e, como outros autores, submeteu seus próprios trabalhos a Niccoli para que os corrigisse antes de publicá-los. Niccoli encheu a casa de estatuetas, inscrições, moedas, jóias e vasos antigos. Evitava o casamento com receio que isso o afastasse dos livros, porém encontrou tempo para ter uma concubina que furtara do leito do irmão.[25] Franqueou sua biblioteca a todos que quisessem estudar lá, e aconselhou os jovens florentinos a que abandonassem a luxúria e se entregassem ao estudo da literatura. Vendo certa vez um jovem rico sem ter o que fazer, Niccoli perguntou-lhe: "Qual o seu objetivo na vida?" "Divertir-me tanto quanto puder," respondeu o outro francamente. "Mas, depois de passada a sua mocidade, quais serão as conseqüências para você?"[26] O jovem compreendeu a observação e logo se colocou sob a tutela de Niccoli.

Leonardo Bruni, que foi secretário de quatro papas e depois (1427-44) da *Signoria* de Florença, traduziu vários diálogos de Platão para o latim, cujo primor revelou pela primeira vez à Itália todo o esplendor do estilo de Platão. Compôs em latim a *História de Florença*, pelo que a República o eximiu, a ele e aos filhos, do pagamento de im-

postos. Compararam-lhe as orações às de Péricles. Quando morreu, os priores decretaram que seus funerais fossem feitos a expensas do povo à maneira dos antigos; foi enterrado na igreja de Santa Croce, com sua *História* sobre o peito. Bernardo Rosselino construiu um nobre e suntuoso túmulo para seu eterno descanso.

Carlo Marsuppini, como Bruni, nasceu em Arécio; tendo sido seu sucessor como secretário da *Signoria*, assombrou sua época por saber de cor metade dos clássicos da Grécia e de Roma; no discurso de sua aula inaugural de literatura, na Universidade de Florença, quase não houve autor antigo do qual não citasse uma frase. Sua admiração pelas coisas antigas pagãs era tal que se sentiu obrigado a rejeitar a religião cristã;[27] contudo, foi durante algum tempo secretário apostólico da Santa Sé romana; muito embora tivesse morrido sem se dar ao trabalho de receber os sacramentos,[28] foi também sepultado em Santa Croce debaixo do belo oratório de Giannozzo Manetti e de um túmulo decorado por Desiderio da Settignano (1453). Manetti, que pronunciou esse elogio sobre um ateu, era homem cuja devoção rivalizava com sua cultura. Durante nove anos quase não saiu de sua casa e jardim, mergulhado na literatura clássica e aprendendo hebraico assim como latim e grego. Tendo sido enviado como embaixador a Roma, Nápoles, Veneza e Gênova, a todos encantou, tendo conquistado amizades preciosas para seu governo, dadas a sua cultura, liberalidade e integridade.

Todos aqueles homens, com exceção de Salutati, eram membros do círculo que se reunia na casa da cidade ou vila campestre de Cósimo, e eram os dirigentes do movimento cultural. Outro amigo de Cósimo que quase o igualou em cultura foi Ambrogio Traversari, geral da ordem dos *Camáldulos* que vivia na cela do mosteiro de Santa Maria degli Angeli, nas vizinhanças de Florença. Traversari tinha pleno domínio do grego e sofreu os tormentos de consciência na sua afeição pelos clássicos; deixou de citá-los em seus escritos, porém revelou a influência deles em um latim, cujo estilo e pureza teriam surpreendido a todos os célebres Gregórios. Cósimo, que sabia reconciliar os clássicos, assim como as altas finanças, com a religião cristã, gostava de visitá-lo. Niccoli, Marsuppini, Bruni e outros transformaram sua cela em um ponto de reunião de literatos.

O mais ativo e barulhento dos humanistas italianos foi Poggio Bracciolini. Nasceu de pais pobres perto de Arécio (1380); foi educado em Florença, estudou grego sob a direção de Manuel Crisoloras, auxiliou-o copiando manuscritos, foi protegido por Salutati e conseguiu uma nomeação, aos 24 anos de idade, de secretário na chancelaria papal, em Roma. Durante 50 anos serviu a cúria, sem que jamais ingressasse nas ordens menores, porém trajava sempre os hábitos eclesiásticos. Avaliando sua energia e cultura, a cúria enviou-o em dezenas de missões. Delas se desviava, às vezes, para procurar manuscritos clássicos; suas credenciais, como secretário do papa, deram-lhe acesso às relíquias mais zelosamente guardadas ou mais negligenciadas que havia nas bibliotecas monásticas de St. Gall, Langres, Weingarten e Reichenau; seus espólios eram tão ricos que Bruni e outros humanistas os acharam fenomenais. Ao voltar para Roma, escreveu para Martinho V vigorosas defesas dos dogmas da Igreja e depois, em reuniões particulares, uniu-se a outros funcionários da cúria para ridicularizar o credo cristão.[29] Compôs diálogos e cartas em um latim rude, porém refrescante, satirizando os vícios do clero enquanto ele mesmo os praticava tanto quanto lhe permitiam as posses. Quando o cardeal Santo Ângelo censurou-o de ter filhos, o que não ficava bem a um homem que envergava as vestes eclesiásticas, e de manter uma amante, o

que era também indecoroso para um leigo, Poggio respondeu com sua insolência costumeira: "Tenho filhos, o que fica bem a um leigo, e tenho uma amante, o que é costume antigo do clero."[30] Aos 55 anos de idade, abandonou a amante que lhe tinha dado 14 filhos e casou-se com uma jovem de 18 anos. Entrementes, quase foi o fundador da arqueologia moderna, colecionando moedas, inscrições e estatuetas antigas e descrevendo com culta precisão os monumentos da Roma clássica que ainda existiam. Acompanhou o Papa Eugênio IV ao Concílio de Florença, discutiu com Francesco Filelfo e trocou com ele invectivas duras e as mais indecentes, salpicadas de acusações de furto, ateísmo e sodomia. Novamente em Roma, trabalhou com prazer especial para o papa humanista, Nicolau V. Aos 70 anos, escreveu seu famoso *Liber facetiarum*, uma coleção de histórias, sátiras e obscenidades. Quando Lorenzo Valla ingressou no secretariado do papa, Poggio atacou-o em uma nova série de *Invectivae*, acusando-o de furtos, falsificações, heresias, embriaguez e imoralidade. Valla respondeu zombando do latim de Poggio, citando seus pecados contra a gramática e a língua e desprezando-o como a um velho caduco.[31] Somente a vítima de tais ataques é que levou a sério as invectivas literárias; eram verdadeiros ensaios de composição em língua latina; na verdade, Poggio proclamou em um deles que haveria de mostrar quanto um clássico latino podia exprimir as idéias mais modernas e os interesses mais particulares. Era tão partidário da arte de se fazer zombaria em termos eruditos que "todo mundo", disse Vespasiano, "o temia".[32] Sua pena, como posteriormente a de Aretino, tornou-se instrumento de chantagem. Ao demorar Afonso de Nápoles em acusar o recebimento da doação de Poggio — a *Cyropaedia* de Xenofonte traduzida para o latim — o irado humanista deu a entender que uma boa pena poderia ferir qualquer rei; Afonso tratou de enviar-lhe imediatamente 500 ducados para que ele se calasse. Depois de gozar todos os instintos e impulsos durante 70 anos, Poggio escreveu um tratado *De miseriis humanae conditionis*, no qual calculou que os males da vida sobrepujam as alegrias, chegando, como Sólon, à conclusão de que os mais felizes são aqueles que não nascem.[33] Aos 72 anos de idade, voltou para Florença, fez-se logo secretário da *Signoria* e finalmente foi eleito para o próprio conselho. Expressou sua apreciação, escrevendo a história de Florença no estilo dos antigos — versando sobre política, guerra e orações imaginárias. Outros humanistas deram um suspiro de alívio quando finalmente, na idade de 79 anos, ele morreu (1459). Foi sepultado também em Santa Croce; a estátua que dele fez Donatello foi erigida na fachada do *duomo* e, em 1560, na confusão que houve durante algumas alterações, foi colocada dentro da catedral como sendo um dos 12 apóstolos.[34]

É claro que a religião cristã, tanto em sua teologia como em sua moral, tinha perdido o domínio talvez sobre a maioria dos humanistas italianos. Muitos, como Traversari, Bruni e Manetti, de Florença, Vittorino da Feltre, em Mântua, Guarino da Verona, em Ferrara, e Flavio Biondo, de Roma, permaneceram fiéis à religião. A muitos outros, porém, a revelação de uma cultura grega que durara mil anos e atingira os pináculos da literatura, filosofia e arte completamente independente do judaísmo e do cristianismo, constituía um golpe mortal para sua crença na teologia de São Paulo ou na doutrina de *nulla salus extra ecclesiam* — "fora da Igreja não há salvação". Sócrates e Platão tornaram-se para eles santos que não tinham sido canonizados; a dinastia dos filósofos gregos parecia-lhes superior aos antepassados gregos e latinos, a prosa de Platão e de Cícero fizeram com que um cardeal se envergonhasse do grego do Novo Testamento e do latim da tradução de Jerônimo; a grandeza da Roma Impe-

rial parecia-lhes mais nobre que a reclusão de cristãos convictos em celas monásticas; o pensamento livre e a conduta dos gregos de Péricles ou dos romanos de Augusto encheram de inveja muitos humanistas, o que destruiu, em seus corações, o código cristão de humildade, continência e crença noutra vida; eles indagavam a si mesmos por que deviam submeter o corpo, o espírito e a alma às regras dos próprios eclesiásticos, que se tinham agora convertido às regras do mundo. Para esses humanistas, os 10 séculos que decorreram entre Constantino e Dante foram um erro trágico, o desvio dantesco da verdadeira estrada; as doces lendas da Virgem e dos santos desapareciam de sua lembrança para ceder lugar às *Metamorfoses* de Ovídio e às odes ambissexuais de Horácio; as grandes catedrais afiguravam-se-lhes bárbaras, e suas estátuas esguias perderam todo o encanto para os olhos que tinham visto o *Apollo de Belvedere* e para os dedos que o haviam tocado.

E assim os humanistas, aos poucos, foram agindo como se o cristianismo fosse um mito que se adaptasse às necessidades da imaginação e moralidade do povo, porém que não devia ser levado a sério pelos espíritos emancipados. Apoiavam-no em suas manifestações públicas, professavam uma ortodoxia salvadora e esforçavam-se por harmonizar a doutrina cristã com a filosofia grega. Os próprios esforços os traíam; implicitamente aceitavam a razão como o tribunal supremo e honravam os *Diálogos* de Platão da mesma maneira que honravam o Novo Testamento. Como os sofistas da Grécia anterior a Sócrates, eles, direta ou indiretamente, deliberada ou não deliberadamente, minavam a fé religiosa em seus corações. Suas vidas refletiam sua verdadeira crença; muitos deles aceitavam e praticavam a moral do paganismo, mais no sentido sensual do que no sentido dos estóicos. A única imortalidade que reconheciam era a que vinha do registro dos grandes feitos; eles, com suas penas, e não Deus, é que a confeririam, eles é que consagrariam os homens a uma glória ou a um opróbrio eterno. Na geração seguinte à de Cósimo, haveriam de concordar em partilhar essa força mágica com os artistas que esculpiam ou pintavam as efígies dos patronos das letras e das artes, ou construíam nobres edifícios que preservavam o nome de seu doador. O desejo de tais patronos para atingir a essa imortalidade mundana foi uma das forças mais procriadoras da arte e literatura da Renascença.

A influência dos humanistas foi, durante um século, o fator dominante na vida intelectual da Europa ocidental. Eles ensinaram os escritores a dar um sentido mais agudo à estrutura e forma de seus trabalhos; ensinaram-lhes também os artifícios da retórica, a sutileza da língua, o "abracadabra" da mitologia, o fetichismo das citações clássicas, o sacrifício do significado à linguagem correta e à beleza do estilo. O entusiasmo deles pelo latim protelou por um século (1400-1500) a evolução da poesia e prosa na língua italiana. Emanciparam a ciência da teologia, porém dificultaram essa emancipação com a adoração que faziam ao passado, e com a força que emprestavam mais à erudição do que à observação objetiva e ao pensamento original. Por mais estranho que pareça, exerciam menos influência nas Universidades. Estas já eram bem antigas na Itália, e, em Bolonha, Pádua, Pisa, Piacenza, Pavia, Nápoles, Siena, Arécio, Luca, as faculdades de direito, medicina, teologia e "artes" — isto é, língua, literatura, retórica e filosofia — achavam-se sobremodo enquadradas nos costumes medievais para aceitar novo interesse pela cultura antiga; no máximo, cediam, ali e acolá, a cadeira de retórica a um humanista. A influência do "renascimento das letras" operou-se principalmente através das academias fundadas pelos príncipes-patronos de Florença, Nápoles, Veneza, Ferrara, Mântua, Milão e Roma. Nelas, os hu-

manistas ditavam em grego ou latim o texto clássico que propunham discutir; a cada passo comentavam, em latim, os aspectos gramaticais, retóricos, geográficos, biográficos e literários do texto; os estudantes apanhavam o ditado e, nas margens, lançavam grande parte dos comentários; desse modo, surgiram muitas cópias dos textos clássicos, bem como dos comentários, as quais se espalharam pelo mundo. A era de Cósimo foi, portanto, mais um período de abnegados estudos do que de literatura criadora. A gramática, a lexicografia, a arqueologia, a retórica e a revisão da crítica sobre os textos clássicos constituíram as glórias literárias daquele tempo. A forma, o maquinismo e a substância da erudição moderna ficaram assim estabelecidos; construiu-se uma ponte pela qual o legado da Grécia e Roma passou para o espírito moderno.

Os eruditos começaram a ocupar uma alta posição na sociedade e na política, o que não acontecia desde o tempo dos sofistas. Os humanistas tornaram-se secretários e conselheiros dos senadores, *Signorie*, duques e papas, retribuindo os favores com elogios clássicos e as ojerizas com epigramas contundentes. Transformaram o ideal de cavalheiro, de um homem de espada desembainhada e de esporas, no de um indivíduo aprimorado que atingia a sabedoria e valor apenas com a absorção da herança cultural da raça. O prestígio de seus conhecimentos e o fascínio de sua eloqüência conquistaram a Europa transalpina na própria ocasião em que as armas da França, Alemanha e Espanha se preparavam para conquistar a Itália. Um país após outro ficou inoculado com a nova cultura e passou do medievalismo para os tempos modernos. Aquele mesmo século que viu a descoberta da América também presenciou a nova descoberta que se fazia da Grécia e de Roma; às transformações literárias e filosóficas tiveram resultados mais profundos para o espírito humano do que a circunavegação e exploração do globo, pois foram os humanistas e não os navegadores que libertaram o homem dos dogmas, ensinando-lhe mais a amar a vida do que a cogitar da morte, e tornando livre o espírito europeu.

O humanismo exerceu influência por último na arte, porque atraía mais o espírito do que os sentidos. A principal patrocinadora da arte foi ainda a Igreja e o fim principal da arte foi ainda transmitir a história cristã aos analfabetos e adornar a casa de Deus. A Virgem e o Filho, Jesus Cristo sofredor e crucificado, os profetas, os Apóstolos, os padres e santos mantiveram-se como a razão de ser da escultura e pintura e até mesmo das artes menores. Gradativamente, porém, os humanistas foram ensinando aos italianos um sentido mais sensual da beleza; a franca admiração pelo corpo humano cheio de saúde — fosse ele homem ou mulher, de preferência nu — penetrou nas classes cultas; a nova afirmação da vida na literatura da Renascença, em contraposição à contemplação medieval de outro mundo, deu à arte um apoio secreto e secular; ao descobrirem Afrodites italianas para posarem como Virgens, e Apolos italianos para servirem de Sebastiões, os pintores da era de Lourenço, e os que se lhes seguiram, encontraram motivos pagãos para a arte cristã. No século XVI — quando os príncipes seculares competiam com os eclesiásticos no financiamento dos artistas — Vênus e Ariadne, Dafne e Diana, as Musas e as Graças desafiavam o domínio da Virgem; mas Maria, a mãe modesta, continuou a dominar até ao fim da arte da Renascença.

V. ARQUITETURA: A ERA DE BRUNELLESCO

"Amaldiçoado o homem que inventou essa desgraçada arquitetura gótica!" exclamou Antônio Filarete em 1450; "somente um povo bárbaro poderia tê-la trazido pa-

ra a Itália''.[35] Aquelas paredes de vidro mal se adaptavam ao sol da Itália; aqueles arcobotantes — conquanto na Notre-Dame de Paris tivessem sido forjados em uma estrutura de beleza, à semelhança de jatos de uma fonte que se tivessem petrificado no seu curso — pareciam, aos meridionais, andaimes horrendos, deixados pelos construtores que não tinham conseguido dar a suas estruturas uma estabilidade própria. O estilo gótico do arco agudo e da abóbada elevada podia muito bem ter exprimido as aspirações de ternos espíritos que, do solo, levantavam suas vistas para um céu consolador depois de um dia laborioso; os homens, porém, novamente dotados de riqueza e conforto, desejavam agora embelezar a vida e não escapar dela, tampouco enfeá-la; a terra seria um céu e eles mesmos seriam os deuses.

A arquitetura da Renascença italiana não foi basicamente uma revolta contra o gótico, pois este jamais conquistara a Itália. Todas as espécies de estilos e influências manifestaram-se nas experiências feitas nos séculos XIV e XV: as colunas pesadas e os arcos plenos do românico lombardo, a cruz grega de algumas plantas, os pendentes e domos bizantinos, a majestosa graça dos campanários, quais minaretes muçulmanos, as delicadas colunas dos claustros toscanos que lembravam mesquitas ou pórticos clássicos, os tetos com traves da Inglaterra e Alemanha, a abóbada de arestas e as ogivas e traçados do gótico, a majestade harmoniosa das fachadas romanas e, sobretudo, a simples resistência da nave de um templo sustentada pelos lados: tudo isso, na Itália, fundia-se fecundamente quando os humanistas voltaram suas vistas para as ruínas de Roma. As colunas em ruínas do Fórum, emergindo da névoa medieval, pareceram então aos olhos dos italianos mais belas que as bizarrices bizantinas de Veneza, mais belas que a sombria majestade da abóbada de Chartres, que a frágil audácia da de Beauvais ou que a profundidade mística da de Amiens. Construir-se novamente com colunas bem torneadas, firmemente enquadradas em plintos maciços, alegremente coroadas com capitéis de flores e com a estabilidade fornecida por imperturbáveis arquitraves — foi o que se tornou o sonho e a paixão de homens como Brunellesco, Alberti, Michelozzo, Miguel Ângelo e Rafael, ao procurarem soluções de emergência naquele passado que, não obstante se achar enterrado, estava ainda bem vivo.

''Poder-se-á dizer de Filippo Brunellesco'' — comentou o patriota Vasari — ''que ele recebeu do céu o dom de dar novas formas à arquitetura, depois de ter ela vagado perdida durante muitos séculos.''[36] À semelhança de tantos artistas da Renascença italiana, ele começou como ourives. Formou-se em escultura e, durante certo tempo, rivalizou amigavelmente com Donatello. Concorreu com ele e Ghiberti para os trabalhos de esculpir as portas de bronze do batistério de Florença; ao ver os desenhos de Ghiberti, declarou serem superiores aos seus, tendo deixado Florença, juntamente com Donatello, para estudar perspectiva e desenho em Roma. Ficou fascinado pela arquitetura antiga e medieval da cidade; mediu os grandes edifícios em todos os seus elementos; maravilhou-se principalmente com o domo do Panteão de Agripa, de 142 pés de largura, e concebeu a idéia de coroar com um domo semelhante a catedral de Santa Maria del Fiore, de sua terra natal, que não se achava ainda terminada. Voltou a Florença a tempo de participar da conferência de arquitetos e engenheiros sobre o problema de se fazer um teto para o coro octogonal, de 138,5 pés de uma extremidade à outra. Filippo propôs que se fizesse um domo, porém a grande pressão que uma cúpula tão imensa exerceria sobre paredes, que não tinham sustentáculos internos e externos, pareceu aos conferencistas um obstáculo irremovível. Todo mundo conhece

a história do ovo de Brunellesco: ele desafiou os outros artistas a que fizessem o ovo ficar de pé sobre uma de suas extremidades; depois que todos tentaram fazê-lo e falharam, ele mesmo bateu com uma das extremidades sobre a mesa, achatando-a, conseguindo assim realizar seu intento. Quando os demais protestaram dizendo que assim poderiam ter feito o mesmo, respondeu que iriam fazer declarações semelhantes *depois* que ele tivesse colocado a cúpula na catedral. Confiaram-lhe a obra. Durante 14 anos (1420-34) trabalhou intermitentemente em sua obra, lutando contra mil dificuldades e erigindo a cúpula precariamente a 133 pés acima do cume de suas paredes de apoio. Ela ficou, por fim, pronta e manteve-se firme; toda a cidade glorificou a obra como a sua primeira grande realização — e como a mais arrojada exceção — na arquitetura da Renascença. Quando Miguel Ângelo, um século mais tarde, traçou os planos para a cúpula da catedral de São Pedro e lhe disseram que tinha a oportunidade de ultrapassar o feito de Brunellesco, ele respondeu: "Farei uma cúpula irmã, maior, porém não mais bonita."[37] A majestosa cúpula colorida ainda domina, por muitas léguas em redor, o panorama de uma Florença de telhados vermelhos que se aninha qual um canteiro de rosas no regaço das colinas da Toscana.

Conquanto Filippo tivesse tirado a sua concepção do Panteão, muito graciosamente seguiu o estilo gótico toscano da catedral florentina ao dar à curva da cúpula as linhas do arco agudo gótico. Mas nos edifícios que lhe foram dados para desenhar desde o solo, ele fez a sua revolução clássica mais explícita e completa. Em 1419, começou para o pai de Cósimo a igreja de San Lorenzo; terminou apenas a "Velha Sacristia"; mas ali escolheu a forma de basílica, as colunas, o entablamento e o arco romano como elementos de seu plano. No convento de Santa Croce construiu para a família Pazzi uma bonita capela que mais uma vez fazia lembrar a cúpula e o pórtico de colunas do Panteão; e naquele mesmo convento desenhou uma porta retangular — de colunas estriadas, capitéis de flores, arquitrave esculpida e relevos — que formou o estilo de uma centena de milhares de portas da Renascença e ainda existe em toda a parte da Europa ocidental e da América. Começou com linhas clássicas a igreja do Espírito Santo, porém morreu quando começaram a levantar as paredes. Em 1446, o corpo do apaixonado construtor foi exposto majestosamente na catedral debaixo da cúpula que ele mesmo tinha erguido, e o povo de Florença, desde Cósimo até ao simples artífice que nela tinha trabalhado, foi vê-lo, sentindo que os gênios tivessem também que morrer. "Ele viveu como bom cristão," disse Vasari, "e deixou ao mundo o sabor de sua bondade... Não houve, desde os tempos dos antigos gregos e romanos, um homem assim tão raro e de tanto valor."[38]

No seu entusiasmo pela arquitetura, Brunellesco desenhou para Cósimo um palácio tão grande e de tal maneira ornamentado, que o modesto ditador, temendo a inveja, negou-se a si mesmo o luxo de vê-lo construído. Ao invés, encarregou Michelozzo di Bartolommeo (1444) de construir para ele e sua família e seus funcionários o atual Palazzo Médici ou Riccardi, cujas espessas paredes de pedra, despidas de ornamentos, revelam a desordem social, as brigas de famílias, o temor diário que se tinha da violência ou revolta, o que proporcionava um sabor picante à política florentina. Imensos portões de ferro, abertos para os amigos e diplomatas, artistas e poetas, davam acesso a um pátio decorado com estátuas de Donatello e dali para quartos de moderado esplendor, e uma capela abrilhantada pelos majestosos e garbosos afrescos de Benozzo Gozzoli. Ali viveram os Médici até 1538, em meio a intervalos, durante os quais se viram banidos de Florença; sem dúvida alguma, deixavam muitas vezes

aquelas paredes sombrias para gozar o sol nas vilas que Cósimo tinha construído fora da cidade, em Careggi e Cafaggiolo e nas encostas de Fésulas. Foi nesses retiros rurais que Cósimo e Lourenço, juntamente com seus amigos e protegidos, abrigaram-se, fugindo da política e entregando-se à poesia, à filosofia e às artes; foi a Careggi que o pai e o neto se encaminharam e ali tiveram a sua entrevista com a morte. Relanceando os olhos além daquela sepultura, Cósimo forneceu somas substanciais para erguer uma abadia em Fésulas e reconstruir mais comodamente o velho convento de San Marco. Aí Michelozzo desenhou graciosos claustros, uma biblioteca para os livros de Niccoli e uma cela, onde, uma vez ou outra, Cósimo se recolhia, afastando-se até mesmo dos amigos, para ali passar um dia mergulhado em meditações e orações.

Naqueles empreendimentos Michelozzo foi seu arquiteto favorito e o amigo leal que o acompanhou no exílio e com ele voltou depois. Logo depois a *Signoria* confiou a Michelozzo a delicada tarefa de remodelar o Palazzo Vecchio que ameaçava cair. Ele restaurou a igreja da Santíssima Annunziata, fez para ela um belíssimo tabernáculo e revelou-se também escultor ao adorná-la com uma estátua de São João Batista. Construiu para Piero, filho de Cósimo, uma majestosa capela de mármore na igreja de San Miniato. Juntou sua habilidade com a de Donatello para desenhar e esculpir o encantador "púlpito do cinturão" na fachada da catedral de Prato. Em qualquer outro país, naquela época, Michelozzo teria sido o chefe de uma plêiade de arquitetos.

Entrementes, a aristocracia de mercadores erguia salões e palácios de que se orgulhava. Em 1376, a *Signoria* encarregou Benci di Cione e Simone di Francesco Talenti de construírem um pórtico defronte ao Palazzo Vecchio como um rostro para a oratória governamental; veio a chamar-se no século XVI Loggia dei Lanzi — dos lanceiros alemães que o duque Cósimo I ali tinha estacionado. O mais magnificente dos palácios particulares de Florença foi construído (1459) para o banqueiro Luca Pitti, por Luca Fancelli, das plantas feitas por Brunellesco 19 anos antes. Pitti era quase tão rico quanto Cósimo, porém não tão modesto; ele contestou os direitos de Cósimo, arrancando deste último alguns conselhos incisivos:

> Vós vos esforçais por alcançar o infinito, eu o finito. Vós colocais a escada no ar, eu coloco a minha no chão... Parece-me muito justo e natural que eu deseje a honra e a fama de possuir uma casa que ultrapasse a vossa em grandiosidade. Procedamos, portanto, como dois grandes cães que se farejam um ao outro quando se encontram, mostram-se os dentes e tomam depois caminhos opostos. Vós cuidareis de vossos negócios, eu dos meus.[39]

Pitti continuou a conspirar; depois da morte de Cósimo conspirou para derrubar Piero de Médici do poder. Cometeu o único crime que geralmente se condenava na Renascença — fracassou. Foi desterrado e arruinado, ficando seu palácio inacabado durante um século.

VI. ESCULTURA

1. *Ghiberti*

A imitação das formas clássicas foi mais apurada na escultura do que na arquitetura. A vista e o estudo das ruínas romanas e a recuperação ocasional de alguma obra prima romana incitavam os escultores da Itália a criarem as mesmas concepções que

tanto êxtase provocaram. Quando se descobriu no vinhedo de San Celso a *Hermaphrodite* que agora se encontra na Galeria Borghese — com as costas comedidamente voltadas para o espectador — Ghiberti escreveu: "Nenhuma língua poderia descrever os conhecimentos e a arte nela expostos, nem render justiça ao seu estilo magistral;" a perfeição de tais obras, disse ele, confundia os olhos e somente podia ser apreciada passando a mão sobre a superfície e curvas do mármore.[40] À medida que aquelas relíquias exumadas cresciam em número e se iam tornando mais familiares, o espírito italiano foi aos poucos acostumando-se ao nu, na arte; o estudo da anatomia tornou-se matéria natural nas *botteghe* dos artistas como o era nas salas dos médicos; logo os modelos nus começaram a ser empregados sem temor e sem que provocassem censuras. Assim estimulada, a escultura foi passando da subserviência à arquitetura e dos relevos de pedra e estuque para as estátuas de bronze e mármore.

Foi, porém, nos relevos que a escultura conquistou o seu primeiro e mais célebre triunfo na Florença do tempo de Cósimo. O feio e estriado batistério fronteiro à catedral somente poderia ser redimido por meio de ornamentações apropriadas. Iacopo Torriti adornou a tribuna, e Andrea Tafi, a cúpula, cumulando-a de mosaicos; Andrea Pisano moldou um duplo portal de bronze para a fachada sul (1330-6); depois (1401) a *Signoria* de Florença, juntamente com a Corporação dos Mercadores de Lãs, no intuito de persuadir a Divindade a terminar com a peste, votou uma soma generosa para prover o batistério com uma porta de bronze para o lado norte. Abriu-se concorrência; todos os artistas da Itália foram convidados a apresentar desenhos; os melhores — Brunellesco, Iacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti e alguns outros — receberam a encomenda e o pagamento para fundir no bronze um painel de amostra descrevendo o sacrifício de Isaque por Abraão. Um ano depois, terminaram os painéis que foram submetidos a 34 juízes — escultores, pintores e ourives. Todos concordaram que o trabalho de Ghiberti era o melhor e o jovem de 25 anos começou a fazer então seus dois primeiros célebres batentes de bronze.

Somente aqueles que tenham estudado minuciosamente o portal do norte poderão compreender por que levou assim 21 anos para ser desenhado e fundido. Ghiberti foi auxiliado, por generosa camaradagem, por Donatello, Michelozzo e grande grupo de assistentes; era como se todos estivessem resolvidos — e toda a Florença esperasse — que aqueles fossem os mais belos relevos de bronze na história da arte. Ghiberti dividiu os batentes em 28 painéis: 20 narravam a vida de Jesus Cristo, quatro descreviam os Apóstolos e quatro representavam os Doutores da Igreja. Depois de desenhados, criticados, remodelados, fundidos e colocados no devido lugar na porta, os doadores, sem se queixarem dos 22.000 florins ($550.000) que já haviam despendido, contrataram Ghiberti para fazer a correspondente porta dupla para o lado leste do batistério (1425). Nesse segundo empreendimento, que levou 27 anos, Ghiberti teve como auxiliares homens, dos quais alguns já eram famosos e outros haveriam de sê-lo: Brunellesco, Antonio Filarete, Paolo Uccello, Antonino del Pollaiuolo e outros; naquele processo a sua oficina transformou-se em uma escola de arte que criou uma dezena de gênios. Da mesma maneira que os dois primeiros batentes tinham descrito o Novo Testamento, também, nesses 10 painéis, Ghiberti apresentou cenas do Velho Testamento, desde a criação do homem até à visita da rainha de Sabá a Salomão; acrescentou, nas bordas, 20 figuras quase em completo relevo e ornamentos variados — animais e flores — de beleza inigualável. Ali, a Idade Média e a Renascença encontravam-se em perfeita harmonia: no primeiro painel, os temas medievais da criação de

Adão, a tentação de Eva e a expulsão do Éden foram tratados com a indumentária clássica e ousada exuberância de nus; Eva surgindo da carne de Adão rivalizava com o relevo helenístico de Afrodite saindo do mar. Os homens surpreenderam-se de ver. no fundo daquelas ações, paisagens quase tão precisas em perspectiva e quase tão ricas em pormenores como na melhor pintura do tempo. Alguns se queixavam de que aquela escultura infringia demais a pintura e se sobrepunha às tradições do relevo clássico; isso era academicamente verdadeiro, porém o efeito era vívido e soberbo. Essa segunda porta foi, conforme o consenso geral, ainda mais bela que a primeira; Miguel Ângelo considerou-a "tão bela que embelezaria a entrada do paraíso", e Vasari, sem dúvida pensando apenas nos relevos, achou-a "perfeita em todos os particulares, a mais bela obra-prima do mundo, quer entre os antigos quer entre os modernos".[41] Florença ficou tão satisfeita que elegeu Ghiberti para a *Signoria* e deu-lhe bens substanciais para sustentá-lo no declínio de sua vida.

2. *Donatello*

Vasari julgou que Donatello tivesse sido escolhido entre os artistas para fazer os painéis de amostra para as portas do batistério; mas Donatello era apenas um rapaz de 16 anos naquele tempo. O diminutivo afetuoso pelo qual os amigos e a posteridade o designaram encobria-lhe todo o nome: Donato di Niccolò di Betto Bardi. Ele aprendeu sua arte somente em parte na oficina de Ghiberti; logo se estabeleceu por conta própria, passou da graça feminina do relevo de Ghiberti para a estatuária viril, revolucionando a escultura não tanto pela adoção de métodos e objetivos clássicos como pela sua fidelidade irrestrita à natureza e extraordinária força de sua própria personalidade e estilo. Era espírito independente, tão forte quanto o seu *Davi* e tão ousado quanto o seu *São Jorge*.

Seu gênio não se desenvolveu tão rapidamente quanto o de Ghiberti, porém atingiu âmbito e altura maiores. Quando amadureceu, produziu obras-primas com incrível fecundidade até que Florença ficou abarrotada de suas estátuas, tendo sua fama atravessado os Alpes. Aos 22 anos de idade rivalizou com Ghiberti ao esculpir para Or San Michele a figura de São Pedro; aos 27, sobrepujou-o acrescentando naquele edifício um São Marcos tão forte e simples e sincero que "teria sido impossível" — disse Miguel Ângelo — "rejeitar o evangelho pregado por um homem tão retamente fervoroso como aquele".[42] (Or San Michele, erigida por Francesco, Simone Talenti e Benci di Cione [1337-1404], era o relicário religioso das Grandes Corporações. Cada corporação era representada por uma estátua colocada em um nicho, nas paredes externas. As estátuas foram contribuídas, para essa série, por Ghiberti, Verrocchio, Nanni di Banco e Gian Bologna.) Aos 23 anos, Donatello foi contratado para fazer a estátua de *Davi* para a catedral; foi apenas a primeira das muitas que fez; o motivo jamais deixou de satisfazer sua fantasia; talvez o seu mais belo trabalho seja o *Davi* de bronze encomendado por Cósimo, fundido em 1430, instalado no pátio do palácio dos Médici e agora no Bargello. Aí a figura nua em seu todo aparece com toda a sua inocência na escultura da Renascença: um corpo liso com a firme textura da carne jovem, um rosto talvez demasiado grego no perfil, um capacete realmente próprio dos gregos; nesse exemplo, Donatello pôs de parte o realismo, deu asas à imaginação e quase se igualou a Miguel Ângelo na sua mais célebre figura do futuro rei dos hebreus.

Não foi, no entanto, coroado do mesmo êxito com São João Batista; foi um motivo completamente estranho ao seu espírito terreno; as duas estátuas de São João no Bargello estão sem vida e afiguram-se absurdas. Muito mais belo é o relevo de uma cabeça de criança, em uma pedra, a que se deu, sem razão, o nome de *San Giovannino*. No mesmo Salone Donatelliano *São Jorge* une todo o idealismo de um cristianismo militante com as linhas restritas da arte grega; uma figura firme e confiantemente assentada, o corpo maduro e forte, a cabeça goticamente oval e, mesmo assim, prefigurando o clássico *Bruto* de Buonarotti. Fez para a fachada da catedral de Florença duas grandes estátuas — a de Jeremias e a de Habacuc, a última tão calva que Donatello chamou-a de *lo Zuccone*, "a grande abóbora". Na Loggia dei Lanzi, a *Judite* de bronze de Donatello que foi encomendada por Cósimo ainda brande a espada sobre Holofernes; o general entontecido pelo vinho dorme tranqüilamente antes de sua decapitação; acha-se magistralmente concebido e fundido, porém a jovem tiranicida, sobrepujada pela sua indumentária, aproxima-se calmamente para executar seu ato.

Numa breve viagem que fez a Roma (1432), Donatello delineou um tabernáculo clássico de mármore para o velho templo de São Pedro. Provavelmente estudara em Roma os bustos que tinham sobrevivido desde os dias do Império; em todo o caso, foi ele quem deu o primeiro desenvolvimento de certa importância à escultura de retratos na Renascença. Sua obra-prima em retratos foi o busto, feito em terracota, do político Niccolò da Uzzano; nele divertiu-se e manifestou-se com um realismo que não arrancava cumprimentos, porém que revelava o homem. Donatello descobriu assim, por si, a velha verdade de que a arte não precisa seguir sempre a beleza, mas sim procurar escolher uma forma significativa e revelá-la. Muitos dignitários arriscaram-se a enfrentar a veracidade de seu cinzel, às vezes ficando mesmo desapontados. Um mercador genovês, descontente com o busto que lhe fez Donatello, regateou o preço; a questão foi encaminhada a Cósimo, o qual, em sua sentença, declarou que Donatello havia pedido muito pouco. O mercador queixou-se de que o artista tinha levado apenas um mês para o trabalho, de maneira que a taxa solicitada chegava a meio florim por dia, o que era muito — assim pensava — para um simples artista. Donatello esmigalhou o busto, dizendo que ali estava um homem que somente sabia regatear inteligentemente com bagatelas.[43]

As cidades da Itália o apreciaram melhor e viviam disputando seus serviços. Siena, Roma e Veneza atraíram-no por algum tempo. Pádua viu-o amoldar sua obra-prima. Esculpiu, na igreja de Santo Antônio, um antemuro de mármore para o altar que cobria os ossos do grande padre franciscano e sobre ele colocou baixos-relevos móveis e uma *Crucificação* concebida com muita ternura. Na praça fronteira à igreja erigiu (1453) a primeira estátua eqüestre importante dos tempos modernos: inspirou-se, sem dúvida, na figura montada de *Aurélio*, em Roma, porém imprimiu-lhe um rosto e disposição inteiramente da Renascença; não era o rei-filósofo ideal, porém um homem de caráter contemporâneo, sem medo, cruel, poderoso — Gattamelata, "o gato melado", o general veneziano. É verdade que o cavalo fogoso é demasiado grande para suas pernas e que os pombos, indiferentes a Vasari, maculam diariamente a cabeça calva do *condottiere* de grandes conquistas; a pose, porém, é altiva e rija, como se toda a *virtù* dos anseios de Maquiavel ali tivesse passado com o bronze derretido para endurecer no molde de Donatello. Pádua contemplou surpresa e maravilhada o herói que ele salvara para a imortalidade; deu ao artista 1.650 ducados de ouro ($ 41.250) pelos seus seis anos de árduo labor e pediu-lhe que ficasse residindo na ci-

dade. Judiciosamente Donatello pensou: jamais poderia aperfeiçoar-se em sua arte, em Pádua, onde todo mundo o elogiava; por causa da arte, devia voltar para Florença, onde todos os homens costumavam criticar tudo.

Na verdade, voltou para Florença porque Cósimo precisava dele e ele gostava de Cósimo. Este era um homem que compreendia a arte e deu-lhe encargos inteligentes e valiosos; eram tão chegados um ao outro que Donatello "adivinhava pela mais leve indicação tudo o que Cósimo desejava".[44] A uma sugestão de Donatello, Cósimo começou a colecionar estatuetas, sarcófagos, arcos, colunas e capitéis antigos, colocando-os nos jardins dos Médici para que os jovens artistas pudessem estudá-los. Com a colaboração de Michelozzo, Donatello erigiu para Cósimo, no batistério, o túmulo do antipapa refugiado, João XXIII. Talhou para a igreja favorita de Cósimo — a de San Lorenzo — dois púlpitos, adornando-os com baixos-relevos de bronze descrevendo a Paixão; desses púlpitos Savonarola iria mais tarde desfechar seus ataques contra os Médici. Moldou para o altar um belíssimo busto de San Lorenzo, em terracota; fez para a Velha Sacristia dois batentes de bronze e um sarcófago simples, porém bonito, para os pais de Cósimo. São oriundos dele outros trabalhos que parecem brinquedos de criança: um baixo-relevo de pedra, bastante peculiar, da Anunciação para a igreja de Santa Croce; para a catedral, a *Cantoria* dos Jovens Cantores — *putti* rechonchudos cantando hinos (1433-8); o busto de bronze de um *Jovem*, a encarnação do jovem sadio (existente no Museu Metropolitano de Arte); uma *Santa Cecília* (possivelmente de Desidério da Settignano), muito bonita para ser a musa cristã do canto; um baixo-relevo da *Crucificação* (no Bargello) extraordinário em seus detalhes realistas, e, em Santa Croce, mais outra *Crucificação*, uma figura magra e solitária na madeira, uma das mais comoventes representações dessa cena, a despeito da crítica de Brunellesco de que se tratava de "um camponês crucificado".

O patrocinador e o artista envelheceram juntos. Cósimo tinha tais cuidados pelo escultor que este raramente pensava em dinheiro. Ele mantinha seu dinheiro, diz Vasari, em um cesto suspenso no teto de sua oficina e ordenava a seus auxiliares e amigos que dele se servissem de acordo com suas necessidades sem que fosse preciso consultá-lo. Ao morrer, Cósimo (1434) recomendou a seu filho Piero que cuidasse de Donatello; Piero deu ao velho artista uma casa no campo, mas Donatello logo voltou para Florença; preferia a oficina, com que já estava acostumado, ao sol e insetos dos campos. Viveu com simplicidade e contente até à idade de 80 anos. Todos os artistas — quase todo o povo — de Florença assistiram a seus funerais, tendo sido enterrado, conforme pediu, na cripta de San Lorenzo, ao lado do próprio túmulo de Cósimo (1466).

Donatello deu grande impulso à arte da escultura. Uma vez ou outra impregnava grande força na atitude de suas figuras e desenhos; outras vezes faltava-lhe aquela forma acabada que tanto eleva as portas de Ghiberti. Suas faltas, porém, eram devidas a sua vontade em exprimir mais a vida do que a beleza, não apenas um corpo forte e sadio, mas sim um caráter complexo e certa disposição de espírito. Desenvolveu a escultura de pessoas, estendendo-a do campo religioso para o secular e dando-lhe uma variedade, individualidade e força sem precedentes. Vencendo um sem-número de dificuldades de ordem técnica, criou a primeira grande estátua eqüestre que a Renascença nos deixou. Somente um escultor alcançaria maiores alturas e isso herdando o que Donatello tinha aprendido, realizado e ensinado. Bertoldo foi o discípulo de Donatello e o mestre de Miguel Ângelo.

3. *Luca della Robbia*

O quadro que se forma em nosso espírito, ao lermos as biografias de Ghiberti e Donatello por Vasari, é o da oficina de um escultor da Renascença como se fosse uma empresa cooperativista de muitos operários, dirigida por um só cérebro, porém transmitindo à arte, de dia para dia, do mestre ao aprendiz, de uma geração a outra. Dessas oficinas vieram pequenos escultores que deixaram para a História uma fama menos imperiosa, porém que, a seu modo, contribuíram para dar à beleza efêmera uma forma duradoura. Nanni di Banco herdou uma fortuna e teve meios para ser inútil, mas apaixonou-se pela escultura e tornou-se grande admirador de Donatello; serviu como seu aprendiz até ao tempo em que pôde instalar sua própria oficina. Nanni talhou um *São Filipe* para o nicho da corporação dos sapateiros no Or San Michele e um *São Lucas* para a catedral, sentado com o Evangelho na mão, olhando com plena confiança de uma fé renovada para a Itália da Renascença que começava a duvidar.

Noutra oficina os irmãos Bernardo e Antônio Rossellino lançaram mão de suas habilidades em arquitetura e escultura. Bernardo construiu um túmulo clássico, em Santa Croce, para Leonardo Bruni; depois, por ocasião da ascensão do Papa Nicolau V, foi a Roma e entregou-se de corpo e alma à revolução que o grande papa operava na arquitetura. Antônio atingiu o apogeu aos 34 anos (1461) com seu túmulo de mármore em San Miniato, em Florença, para Dom Jaime, cardeal de Portugal; aí a vitória do estilo clássico em tudo, com exceção das asas dos anjos, das vestes do cardeal e de sua coroa de virgindade — pois Jaime surpreendeu seu tempo com sua castidade. Os Estados Unidos têm dois belos exemplares da obra de Antônio — o busto de mármore de *O Menino Jesus*, existente na Biblioteca Morgan, e *O Jovem São João Batista*, na Galeria Nacional. E há algures exemplos mais nobres da escultura realista do que a extraordinária cabeça — corrugada de veias e contraída em sua meditação — do médico Giovanni di San Miniato, no Museu Vitória e Alberto?

Desidério da Settignano chegou a Florença vindo de uma aldeia vizinha, da qual lhe deram o cognome. Uniu-se ao grupo de Donatello, percebeu que ao trabalho do mestre faltava apenas um remate paciente e sobressaiu-se com suas próprias produções com elegância, simplicidade e graça. O túmulo que fez para Marsuppini não chegou a igualar o que Rossellino fez para Bruni, porém o tabernáculo que lavrou para a igreja de San Lorenzo (1464) agradou a todos que o viram; suas figuras e baixos-relevos incidentais aumentaram sua fama. Morreu aos 36 anos; o que poderia ter feito se, como o mestre, lhe fosse dado viver 80 anos? Dele podem ser encontrados os bustos de Marietta Strozzi, na Biblioteca Morgan, em Nova York, e na Galeria Nacional, em Washington.

Luca della Robbia viveu 82 anos e os empregou bem. Ergueu o trabalho em terracota quase ao nível de uma grande arte e sua fama ultrapassou a de Donatello. Quase não há museu na Europa que não exiba a ternura de suas Madonas, o azul e o branco alegre de sua argila pintada. Começando como ourives, como tantos outros artistas da Renascença, e aprendendo nesse minúsculo campo todas as delicadezas do desenho, dele passou para o baixo-relevo, tendo esculpido cinco placas de mármore para o campanário de Giotto. Talvez os administradores da catedral não tivessem dito a Luca que seus baixos-relevos ultrapassavam os de Giotto, porém a verdade é que o encarregaram de adornar o órgão com um baixo-relevo, mostrando meninos e meninas do coro entregues ao êxtase do canto. Dois anos depois (1433), Donatello esculpiu uma

Cantoria semelhante. Os baixos-relevos rivais defrontam-se agora na *Opera di duomo* — nos Trabalhos da Catedral; ambos traduzem a exuberante vitalidade da infância; ali a Renascença tornou a descobrir as crianças para a arte. Em 1446, os administradores o contrataram para fazer baixos-relevos para as portas de bronze da sacristia da catedral. Não podiam rivalizar com os de Ghiberti, porém salvaram a vida de Lourenço de Médici, na conspiração de Pazzi. Toda a Florença aclamou depois Luca como um de seus grandes mestres.

Até então ele havia seguido os métodos tradicionais da arte de escultor. Entrementes, vinha fazendo experiências com argila, procurando um meio pelo qual esse material pudesse ser trabalhado de maneira a apresentar uma textura tão bela quanto a do mármore. Amoldou a argila na forma desejada, cobriu-a com um verniz de vários produtos químicos e cozeu-a em um forno de construção especial. Os administradores maravilharam-se com o resultado obtido e o encarregaram de colocar reproduções em terracota da Ressurreição e Ascensão sobre as portas das sacristias da catedral (1443, 1446). Esses trabalhos, embora fossem em monocromo branco, causaram sensação pela novidade de seu material e requinte no acabamento e desenho. Cósimo e seu filho Piero encomendaram terracotas semelhantes para o Palácio dos Médici e para a capela de Piero, em San Miniato; nestas, Luca acrescentou a cor azul ao branco então dominante. Chegaram-lhe depois encomendas em tal abundância, que ele foi tentado a executar os trabalhos com rapidez. Embelezou com uma *Coroação da Virgem*, em terracota, o portal da igreja de Todos os Santos e o portal da Badia com uma terna e graciosa *Madonna e o Menino*, entre duas figuras de anjos que poderiam muito bem reconciliar-nos com a eternidade do céu. Para a igreja de São João, em Pistóia, tentou uma grande *Visitação* em terracota; era uma mudança nova nas feições idosas de Isabel e na inocência e humildade de Maria. Assim, Luca criou um novo reino de arte e fundou a dinastia dos della Robbia, a qual haveria de florescer até ao fim do século.

VII. PINTURA

1. *Masaccio*

A pintura sobrepujou a escultura na Itália, no século XIV; no século XV coube a esta última sobrepujar a primeira e, no século XVI, tornou a pintura a dominar. Talvez o gênio de Giotto, no *trecento*, o de Donatello, no *quattrocento*, e o de Leonardo, Rafael e Ticiano, no *cinquecento*, exercessem algum papel nessas fases alternadas, e, no entanto, o gênio é mais uma função do que uma causa do espírito de uma época. Talvez, ao tempo de Giotto, a recuperação e a revelação da escultura clássica não tivessem ainda dado certo estímulo e direção como haveriam de dar a Ghiberti e Donatello. Contudo, esse estímulo atingiu seu ponto culminante no século XVI; por que não ergueu os Sansovino e os Cellini, assim como Miguel Ângelo acima dos pintores dessa época? e por que Miguel Ângelo foi, primeiramente, um escultor, compelido cada vez mais a dedicar-se à pintura?

Foi porque a arte da Renascença tinha tarefas e necessidades mais amplas e mais profundas para a escultura? A arte, libertada pelos patronos inteligentes e opulentos, quis estender-se por todo o campo da reprodução e ornamentação. Para se fazer isso com estátuas ter-se-ia levado muito tempo, seria trabalhoso e, em matéria de dinhei-

ro, proibitivo; a pintura poderia expressar prontamente a dupla escala das idéias pagãs e cristãs em uma era exuberante e em que não se podia perder tempo. Qual o escultor que poderia ter reproduzido maravilhosamente a vida de São Francisco tão bem e tão rapidamente quanto o fizera Giotto? Ademais, a Itália da Renascença abrangia uma maioria de pessoas cujos sentimentos e idéias eram ainda medievais, e mesmo a minoria emancipada abrigava ecos e lembranças da antiga teologia, de suas esperanças, temores e visões místicas, de sua devoção, ternura e penetrantes idéias espirituais; tudo isso, bem como a beleza e os ideais expressos nas esculturas grega e romana, tinha que achar vazão e forma na arte italiana. A pintura oferecia-se para fazê-lo, pelo menos, de maneira mais conveniente, se não também com maior fidelidade e sutileza do que a escultura. Esta havia estudado o corpo tão longa e amorosamente que não se achava em condições de representar a alma, embora artistas góticos, uma vez ou outra, dessem alguns toques espirituais. A arte da Renascença teve de retratar a ambos, ao corpo e à alma, ao rosto e ao sentimento; tinha de ser sensível para poder captar toda a extensão e disposições do espírito religioso, da afeição, paixão, sofrimento, cepticismo, sensualidade, orgulho e força. Somente o gênio laborioso poderia realizar isso com o mármore, o bronze e a argila; quando Ghiberti e Donatello tentaram fazê-lo, tiveram de passar para a escultura os métodos, perspectivas e matizes da pintura e sacrificaram a expressão vívida da forma ideal e do repouso plácido exigidos das estátuas gregas, na Idade do Ouro. Finalmente, o pintor falava uma língua que era mais fácil para a compreensão do povo, falava em cores que seduziam os olhos, em cenas ou narrativas que descreviam histórias queridas; a Igreja percebeu que a pintura afetava mais rapidamente o povo, tocava mais intimamente seus corações do que qualquer obra de mármore frio ou de bronze sombrio. Com o progresso da Renascença e ampliação do campo e objetivos da arte, a escultura recuou para um plano inferior, enquanto a pintura galgava alturas. Assim como a escultura havia sido a mais alta expressão de arte dos gregos, também a pintura, ampliando depois seu campo, variando suas formas, aperfeiçoando seus métodos, acabou-se tornando a arte suprema e característica da Renascença, sua própria face e alma.

Naquele período, ela andava ainda às apalpadelas e era imatura. Paolo Uccello estudou perspectiva, deixando de interessar-se por tudo o mais. Fra Angelico foi, na vida e na arte, a perfeição do ideal medieval. Somente Masaccio sentiu o novo espírito que haveria de triunfar logo em Botticelli, Leonardo e Rafael.

Certos pequenos talentos transmitiram a técnica e as tradições dessa arte. Giotto ensinou Gaddo Gaddi, este a Taddeo Gaddi que, por sua vez, ensinou a Agnolo Gaddi. Este último, em 1380, adornou a Santa Croce com afrescos ainda no estilo de Giotto. Cennino Cennini, discípulo de Agnolo, reuniu no *Libro dell'arte* (1437) os conhecimentos que, em seu tempo, haviam sido acumulados sobre a composição, desenho, mosaico, pigmentos, óleos, vernizes e outras fases do trabalho do pintor. "Aqui", diz a primeira página, "começa o Livro da Arte, feito e composto em homenagem a Deus e à Virgem Maria... e a todos os santos... e em homenagem a Giotto, Taddeo e Agnolo;"[45] a arte ia-se transformando em religião. O maior discípulo de Agnolo foi o monge camaldulense, Lourenço Mônaco. No magnífico painel — *A Coroação da Virgem* — que Lourenço, o Monge, pintou (1413) para o mosteiro "dos Anjos", apareceu um novo vigor de concepção e execução; os rostos eram individualizados, as cores brilhantes e fortes. Naquele tríptico, porém, não havia perspectiva; as figuras, na retaguarda, surgiam mais altas do que as da frente, quais cabeças em uma

assistência vista do palco. Quem ensinaria aos pintores italianos a ciência da perspectiva?

Brunellesco, Ghiberti e Donatello aproximaram-se dela. Paolo Uccello quase deu sua vida ao problema; mergulhou nele noites consecutivas para desespero da esposa. "Como é encantador esse plano de perspectiva!", contou ele à esposa. "Ah, se eu pudesse fazer-te compreender os seus encantos!"[46] Nada parecia mais belo a Paolo do que a aproximação e a distância constantes surgindo de linhas paralelas nos sulcos de um campo pintado na tela. Auxiliado por um matemático florentino, Antônio Manetti, pôs-se ele mesmo a formular as leis de perspectiva; estudou como reproduzir exatamente os arcos afastados de uma abóbada, a ampliação desajeitada dos objetos, ao avançarem para a parte da frente, e a distorção peculiar das colunas dispostas em uma curva. Achou, afinal, que tinha reduzido esses mistérios a regras; por uma delas podia representar o espaço e a profundidade; isso a Paolo parecia uma revolução tão grande quanto qualquer outra na história da arte. Ilustrou seus princípios na pintura e deu novo colorido aos claustros de Santa Maria Novella com afrescos que surpreenderam seus contemporâneos, porém que cederam, no entanto, à erosão do tempo. Existe ainda em uma parede da catedral (1436) o quadro de Sir John Hawkwood; o altivo *condottiere*, tendo deixado de atacar Florença, passou depois a defendê-la e, em seguida, foi unir-se, no *duomo*, à companhia dos eruditos e santos.

Entrementes, outro ramo, oriundo da mesma fonte, atingiu o mesmo fim. Antônio Veneziano foi adepto de Giotto; Gherardo Starnina foi discípulo de Veneziano; de Starnina originou-se Masolino da Panicale que foi o mestre de Masaccio. Masolino e Masaccio fizeram seus próprios estudos de perspectiva; Masolino foi um dos primeiros italianos a pintar o nu e Masaccio o primeiro a aplicar os novos princípios de perspectiva com grande êxito, abrindo assim os olhos de sua geração e começando uma nova era na arte da pintura.

Seu verdadeiro nome era Tommaso Guidi di San Giovanni; Masaccio era apelido, significando Grande Tomás, assim como Masolino significava Pequeno Tomás; a Itália gostava de dar tais marcas de identificação a seus filhos. Dedicando-se cedo ao pincel, logo se entregou de tal forma à pintura que chegou a negligenciar tudo o mais — suas roupas, a própria pessoa, a renda e as dívidas. Trabalhou, durante algum tempo, com Ghiberti e talvez tivesse aprendido na *bottega* (ateliê) da academia a precisão acadêmica que haveria de constituir característica de seu desenho. Estudou os afrescos que Masolino estava pintando na capela de Brancacci, em Santa Maria del Carmine, e notou com especial prazer suas experiências sobre perspectiva e escorço. Em um pilar, na igreja da abadia, conhecida por Badia, reproduziu Santo Ivo da Bretanha com os pés aumentados, porém como vistos debaixo; os espectadores recusavam-se a acreditar que um santo pudesse ter pés tão grandes assim. Em Santa Maria Novella, como parte de um afresco da Trindade, pintou uma abóbada diminuta e tão perfeita em sua perspectiva que, aos olhos do espectador, parecia que o teto pintado mergulhava na parede da igreja.

A obra-prima da época que o fez mestre de três gerações foram os afrescos de Masolino, na capela de Brancacci, sobre a vida de São Pedro (1423), que ele continuou a pintar. O incidente do dinheiro do tributo foi reproduzido pelo jovem artista com nova força de concepção e veracidade de linhas: Cristo com severa nobreza, Pedro irado e majestoso, o coletor de impostos com a forma flexível de um atleta romano e todos os apóstolos individualizados pelas suas feições, indumentária e pose. Os edifícios

e as colinas, no fundo, descreviam a nova ciência da perspectiva. O próprio Tommaso, posando diante de um espelho, transformou-se em um apóstolo de barbas, no grupo. Enquanto ele trabalhava nessa série, a capela foi consagrada com pomposa cerimônia e procissão; Masaccio observou o ritual com grande atenção, reproduzindo-o depois em um afresco, no claustro; Brunellesco, Donatello, Masolino, Giovanni di Bicci de Médici e Antônio Brancacci, patrono da capela, participaram da cerimônia e foram também reproduzidos no quadro.

Em 1425, por motivos agora desconhecidos, Masaccio deixou o trabalho inacabado e partiu para Roma. Não temos depois notícias sobre ele e somente podemos acreditar em que algum acidente ou moléstia lhe tenha arrebatado prematuramente a vida. Mas mesmo inacabados, os afrescos de Brancacci foram reconhecidos imediatamente como um extraordinário passo na marcha da pintura. Naqueles nus ousados, na indumentária graciosa, na surpreendente perspectiva, nas visões realistas e detalhes anatômicos, cheios de precisão, naquele modelar em profundidade através de sutis gradações de luz e sombra, tudo isso denunciava um novo sentido, que Vasari chamou de estilo "moderno". Todos os pintores cheios de ambição que se achavam perto de Florença foram estudar aquela série: Fra Angelico, Fra Lippo Lippi, Andrea del Castagno, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli, Perugino, Piero della Francesca, Leonardo, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Miguel Ângelo, Rafael; nenhum morto teve tão distintos discípulos; nenhum artista, desde Giotto, exerceu assim, sem que o percebesse, tal influência. "Masaccio", disse Leonardo, "mostrou, por trabalhos perfeitos, que se consomem em solo estéril todos aqueles que não se deixarem conduzir pela natureza, o guia supremo."[47]

2. *Fra Angelico*

Em meio àquelas novidades extraordinárias, Fra Angelico muito tranqüilamente foi seguindo seu próprio processo medieval. Nasceu em uma aldeia da Toscana, sendo seu nome Guido di Pietro; chegou muito jovem a Florença e estudou pintura, provavelmente com Lourenço Mônaco. Seu talento amadureceu rápido e ele teve todas as possibilidades de arranjar para si, no mundo, um lugar confortável, porém o amor pela paz e a esperança da salvação levaram-no a entrar na Ordem dos Dominicanos (1407). Após longo noviciado em várias cidades, Fra Giovanni, conforme ficou sendo chamado, instalou-se no convento de São Domingos, em Fésulas (1418). Aí, em feliz obscuridade, ilustrava manuscritos e pintava quadros para igrejas e irmandades religiosas. Em 1436, os frades de São Domingos foram transferidos para o novo convento de San Marco, que havia sido construído por Michelozzo por ordem e a expensas de Cósimo. No decurso dos nove anos seguintes Giovanni pintou uns 50 afrescos nas paredes da igreja do mosteiro, na sala do capítulo, dormitório, refeitório, hospedaria, claustros e celas. Entrementes, praticava a religião com tão modesta devoção que os frades seus companheiros chamavam-no de irmão Angelico. Ninguém o viu uma vez sequer zangado; tampouco se conseguia irritá-lo. Tomás de Kempis teria percebido nele uma espécie de *Imitação de Cristo* se não fosse um lapso interessante: no Juízo Final, o angélico dominicano não resistiu à tentação de colocar frades franciscanos no inferno.[48]

A pintura era para Fra Giovanni um exercício religioso como também um grande prazer imbuído de estética. Ele pintava quase com a mesma disposição com que rezava e nunca pintava sem rezar primeiro. Protegido contra a dura concorrência na vida,

contemplava tudo como um hino de divina renúncia e amor. Seus motivos eram invariavelmente religiosos — a vida de Maria e Jesus, os bem-aventurados no céu, a vida dos santos e os gerais da Ordem. Seu objetivo não era tanto criar a beleza, como inspirar a devoção. Na sala do capítulo, onde os frades realizavam suas reuniões, pintou o quadro que o prior achou devia ocupar-lhes sempre o espírito — a *Crucificação*, uma reprodução extraordinária, na qual Fra Angelico mostrou o estudo que fez do nu e, ao mesmo tempo, toda a qualidade envolvente de seu espírito cristão; ali ao pé da cruz, juntamente com São Domingos, achavam-se fundadores das ordens rivais: Agostinho, Bento, Bernardo, Francisco, João Gualberto de Vallombrosa e Alberto dos Carmelitas. Em uma meia-lua sobre a entrada da hospedaria, onde os frades tinham de oferecer hospitalidade a qualquer viajante, Fra Angelico descreveu a história do peregrino que não era outro senão Jesus; todo peregrino tinha de ser tratado como se fosse uma divindade que viesse a revelar-se de um momento para outro. Nessa hospedaria acham-se agora reunidos alguns dos quadros pintados por Fra Angelico para diversas igrejas e corporações: a *Madonna dos Trabalhadores de Linho*, onde os anjos do coro têm o corpo flexível das mulheres e as feições alegres de crianças inocentes; a *Descida da Cruz*, igual em beleza e ternura a qualquer das centenas de reproduções dessa cena na arte da Renascença; e o *Juízo Final*, um tanto demasiado simétrico e cheio de sinistras e repelentes fantasias, como se perdoar fosse humano e odiar, divino. No topo da escada que conduz às celas figura sua obra-prima, *A Anunciação* — um anjo de infinita graça já reverenciando docemente a futura Mãe de Deus, e Maria curvando-se e cruzando as mãos, em humilde expressão de incredulidade. O bom frade, auxiliado por seus discípulos também frades, achou tempo para pintar em cada uma das 50 celas um afresco lembrando alguma cena inspiradora do Evangelho — a Transfiguração, a comunhão dos Apóstolos, Madalena ungindo os pés do Senhor. Na dupla cela, onde Cósimo costumava, às vezes, recolher-se em seu retiro, Fra Angelico pintou uma *Crucificação* e uma *Adoração dos Reis*, resplendente de vestuários orientais, como se o artista, talvez, os tivesse observado no Concílio de Florença. Pintou em sua própria cela a Coroação da Virgem. Era seu motivo favorito, o qual costumava pintar quase sempre. A Galeria Uffizi tem uma cópia dele, a academia de Florença, outra; o Louvre, uma terceira; a melhor de todas é a que Fra Angelico pintou para o dormitório de San Marco, onde as figuras de Jesus e Maria são as mais originais na história da arte.

A fama dessas devotas criações trouxe para Giovanni centenas de propostas de trabalhos. A todas respondia que era preciso primeiro obter o consentimento de seu prior; assegurado isso, não deixava de executar o trabalho a contento. Quando Nicolau V pediu que fosse a Roma, ele deixou sua cela em Florença e foi decorar a capela do papa com cenas da vida de Santo Estêvão e São Lourenço; elas ainda figuram entre os quadros mais interessantes do Vaticano. Nicolau admirou de tal maneira o pintor que propôs fazê-lo arcebispo de Florença; Fra Angelico escusou-se recomendando seu amado prior; Nicolau aceitou sua sugestão e Fra Antonino permaneceu santo até mesmo sob o pálio episcopal.

Nenhum pintor, exceto El Greco, teve estilo tão próprio quanto Fra Angelico; até mesmo um novato pode identificar sua obra. A simplicidade das linhas e formas remontam a Giotto; um conjunto limitado, porém etéreo, de cores — vermelho, ouro, escarlate, azul e verde — refletindo um espírito brilhante e uma fé cheia de felicidade; figuras idealizadas talvez com demasiada simplicidade, quase sem anatomia; ros-

tos bonitos e gentis, porém muito pálidos para serem vivos, demasiado monótonos na semelhança dos monges, anjos e santos, concebidos mais como flores no paraíso, e tudo redimido por um espírito ideal de terna devoção, pureza de espírito e pensamento que lembra os mais belos momentos da Idade Média, e jamais captados novamente pela Renascença. Foi esse o grito final do espírito medieval na arte.

Fra Giovanni trabalhou um ano em Roma, durante certo tempo em Orvieto; serviu três anos como prior do convento dominicano em Fésulas; foi chamado de volta para Roma e aí morreu na idade de 68 anos. Provavelmente foi a pena clássica de Lorenzo Valla que escreveu seu epitáfio:

Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles,
sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam;
altera nam terris opera extant, altera coelo.
urbs me Ioannem Flos tulit Etruriae:

Não seja meu elogio que eu era como outro Apeles,
mas sim que dei todos os meus haveres, ó Cristo, aos fiéis;
pois, algumas obras são para a terra, outras para o céu.
Eu, Giovanni, fui filho da cidade toscana de Florença.

3. *Fra Filippo Lippi*

Da arte do bondoso Angelico, cruzada com a do ardente Masaccio, veio a de um homem que preferiu a vida à eternidade. Filippo, filho do açougueiro Tommaso Lippi, nasceu em Florença, numa rua pobre, atrás do convento dos carmelitas. Órfão aos dois anos, foi criado com certa relutância por uma tia, a qual dele se desembaraçou quando estava com oito anos, colocando-o na Ordem dos Carmelitas. Ao invés de estudar nos livros, ele cobria as margens deles com caricaturas. O prior, observando a excelência de seus desenhos, fê-lo copiar os afrescos que Masaccio tinha acabado de pintar na igreja carmelita. Logo o rapaz começou a pintar afrescos seus na mesma igreja; esses trabalhos desapareceram, porém Vasari julgava-os tão bons quanto os de Masaccio. Na idade de 26 anos (1432), Filippo deixou o mosteiro; continuou a chamar-se Fra, irmão, frei, mas vivia no "mundo" e sustentava-se com a arte. Vasari conta-nos a história que é aceita pela tradição, porém cuja verdade não podemos provar.

> Diz-se que Filippo era tão amoroso que, se visse uma mulher que lhe agradasse, tudo daria para possuí-la; se não podia ser coroado de êxito em seu *desideratum*, apagava a chama de seu amor pintando-lhe o retrato. Esse apetite dominava-o tanto que, enquanto perdurava, pouca atenção dava ao trabalho. Assim, em uma ocasião que Cósimo o empregara, este o fechou em casa para que ele não pudesse sair e não perdesse assim o tempo. Filippo ficou dois dias sem sair, porém, dominado pela sua natureza amorosa e desejos bestiais, cortou com uma tesoura um lençol e desceu por ele pela janela, entregando-se depois durante muitos dias a seus prazeres. Não podendo encontrá-lo, Cósimo ordenou que se fizesse uma busca até que Filippo, afinal, voltou para seu trabalho. Daquele tempo em diante, Cósimo deu-lhe liberdade para sair e ir aonde lhe aprouvesse, tendo-se arrependido de tê-lo fechado em casa... pois, disse, os gênios são formas celestiais e não burros de carga... Procurou sempre depois reter Filippo pelos laços da amizade, razão por que foi servido com maior presteza.[49]

Em 1439, "Fra Lippo", em uma carta a Piero de Médici, declarou-se o mais pobre dos frades em Florença, vivendo com seis sobrinhas, as quais sustentava com dificuldade, achando-se elas ansiosas por casar-se.[50] Seu trabalho era muito procurado, porém não tão bem pago como o desejavam suas sobrinhas. Sua moral não podia ter sido tão má como se dizia, pois o encontramos ocupado em pintar quadros para vários conventos. No de Santa Margherita, em Prato (salvo se Vasari e a tradição se equivocaram), ele se apaixonou, porém, por Lucrécia Buti, uma freira ou guardiã do convento; persuadiu a prioresa a deixar Lucrécia posar para ele como a Virgem; fugiram depois. A despeito das censuras e apelos do pai, ela permaneceu com o artista como sua amante e modelo, posando para muitos quadros da Virgem e deu-lhe um filho, Filippino Lippi, que tanta fama teve depois. Os administradores da catedral não deram atenção àquelas aventuras de Filippo; em 1456, contrataram-no para pintar o coro com afrescos descrevendo a vida de São João Batista e Santo Estêvão. Esses quadros, agora muito prejudicados pelo tempo, foram considerados obras-primas: perfeitos na composição, ricos em cores, vivos em expressão dramática, eles atingem o ponto culminante em um lado do coro com a dança da Salomé e noutro com o apedrejamento de Estêvão. Filippo achou a tarefa demasiado cansativa para sua mobilidade; duas vezes tentou abandoná-la. Em 1461, Cósimo convenceu Pio II a dispensar o artista de seus votos monásticos; ao que parece, Filippo julgou-se também dispensado de ser fiel a Lucrécia, a qual já não podia posar como virgem. Os administradores esgotaram todos os meios para fazê-lo voltar ao trabalho; por fim, 10 anos depois de tê-lo iniciado, Carlo de Médici, filho ilegítimo de Cósimo, então um notário apostólico, induziu-o a que o terminasse. Na cena do sepultamento de Estêvão, Filippo exerceu todas as suas faculdades — na perspectiva despistadora do fundo arquitetônico, nas figuras nitidamente individualizadas que cercavam o corpo, nas fortes proporções e no rosto redondo e calmo do filho bastardo de Cósimo lendo o ofício dos mortos.

A despeito de sua vida sexual irregular e, talvez, devido a sua grande sensibilidade para com os encantos da mulher, os mais belos quadros de Filippo foram os da Virgem. Falta neles a espiritualidade etérea das Madonas de Angelico, porém traduziam um profundo sentido de delicada beleza física e infinita ternura. Da obra de Filippo destacam-se os quadros: a *Anunciação*, em San Lorenzo, Florença — uma camponesa em humilde súplica; a *Virgem Adorando o Filho* (Berlim), muito belo no azul do manto da Virgem e no canteiro verde de flores embaixo da criança; a *Madonna*, na Uffizi, com o rosto louro muito grave, o véu fluido e o manto maravilhosamente desenhado; a *Madonna*, da Galeria Pitti; a *Madonna e o Filho*, do Palácio dos Médici; a *Virgem e o Filho entre São Frediano e Santo Agostinho*, no Louvre; a *Coroação da Virgem*, na Pinacoteca do Vaticano; e a *Coroação*, na Uffizi, com suas graciosas figuras auxiliares e o próprio Filippo, ajoelhado, fazendo sua oração, penitente afinal.

A Sagrada Família tornou-se, em Fra Lippo, uma família italiana, cercada de interessantes incidentes, tendo a Virgem assumido um encanto que prognosticava a Renascença pagã. A esses encantos femininos Filippo acrescentou ainda, em suas Madonas, um ar gracioso que foi herdado pelo seu discípulo Botticelli.

Em 1466, a cidade de Spoleto convidou-o para novamente pintar a história da Virgem na abside da catedral. Ele trabalhou conscienciosamente, tendo-se esfriado sua paixão. Suas faculdades, porém, falharam também, pois não pôde fazer os murais com a mesma excelência com que os fizera em Prato. Em meio a esse seu último trabalho, morreu (1469) envenenado — segundo julga Vasari — pelos parentes de uma

jovem que seduzira. Provavelmente a história não é verdadeira, pois Filippo foi sepultado na catedral de Spoleto e aí, alguns anos depois, seu filho, por ordem de Lourenço de Médici, construiu para o pai um esplêndido túmulo de mármore.

Todo aquele que cria a beleza merece ser lembrado, porém a vergonha nos obriga a comentar por alto a figura de Domenico Veneziano e a de Andrea del Castagno, seu suposto assassino. Domenico foi chamado de Perúgia (1439) para pintar murais em Santa Maria Nuova; seu auxiliar era um jovem muito promissor, procedente de Borgo San Sepolcro — Piero della Francesca; nesses trabalhos — agora perdidos — fez uma das primeiras experiências, em Florença, com tintas misturadas com óleo. Deixou-nos uma obra-prima — o *Retrato de uma Mulher* (Berlim), com o cabelo penteado alto, os olhos tristonhos, o nariz saliente e o busto muito cheio. Segundo Vasari, Domenico ensinou a nova técnica a Andrea del Castagno, que também estava pintando murais em Santa Maria Nuova. A rivalidade talvez tenha maculado a amizade deles, sendo que Andrea era homem irritadiço; Vasari conta como este assassinou Domenico, porém outros registros relatam que Domenico viveu quatro anos ainda depois de Andrea. Andrea alcançou a fama com o quadro que fez sobre a flagelação de Jesus, no claustro de Santa Croce, onde seus traços de perspectiva surpreenderam até mesmo seus companheiros. Escondidos no velho mosteiro de Santa Apolônia, em Florença, acham-se os retratos que concebeu de Dante, Petrarca, Boccaccio e Farinata degli Uberti, uma vívida reprodução do espadachim Pippo Spana e a *Santa Ceia* (1450) que parece pobremente desenhada e sem vida, mas que mesmo assim pode ter sugerido a idéia a Leonardo.

VIII. MISCELÂNEA

Para sentirmos vividamente a vida da arte ao tempo de Cósimo, em Florença, não precisamos contemplar apenas aqueles grandes gênios que rememoramos aqui num bosquejo. Precisamos entrar nas ruas laterais e aléias da arte e visitar uma centena de lojas e oficinas, onde oleiros moldavam e pintavam argilas, fabricantes de vidros davam formas de frágil encanto aos vidros, e ourives faziam de pedras ou metais preciosos jóias, medalhas, sinetes, moedas e centenas de ornamentos para vestuário, pessoas, casas e igrejas. Precisamos ouvir artífices atentos batendo barulhentamente no ferro, cobre ou bronze, para transformá-los em armas, baixelas, utensílios e ferramentas. Precisamos observar os carpinteiros desenhando, talhando, embutindo e polindo a superfície da madeira, os gravadores fazendo maravilhosos desenhos nos metais e outros trabalhadores preparando peças para chaminés, dando certa forma ao couro, burilando blocos de marfim ou produzindo tecidos delicados para tornar sedutor o corpo ou adornar a casa. Precisamos entrar nos conventos e ver monges ilustrando pacientemente os manuscritos, freiras tecendo placidamente tapetes e cortinados. Acima de tudo precisamos conceber uma população bastante evoluída para compreender a beleza e bastante inteligente para honrar, sustentar e estimular aqueles que se consumiam na criação do belo.

A gravação em metais foi uma das invenções de Florença, e seu Gutenberg morreu no mesmo ano que Cósimo. Tommaso Finiguerra era um trabalhador de *niello* — *i.e.*, fazia desenhos em metais e madeira e enchia as cavidades com um composto preto de prata e chumbo. Certo dia, diz-nos uma interessante história, uma folha de papel perdida ou um pedaço de pano qualquer caiu sobre uma superfície de metal que

ele tinha acabado de embutir; ao tirar a folha de papel ou o pano, percebeu que estava impresso com o desenho. A história até parece ter sido imaginada. Em todo caso, Finiguerra e outros imprimiram alguns papéis a fim de julgarem o efeito produzido pelas amostras assim gravadas. Baccio Baldini (*ca.* 1450), um ourives florentino, foi, ao que parece, o primeiro a fazer tais trabalhos, cortando superfícies de metal, como meio de preservar e reproduzir os desenhos de artistas. Botticelli, Mantegna e outros forneceram-lhe desenhos. Uma geração depois Marcantonio Raimondi iria desenvolver a nova técnica de gravação, transformando-a em meio de propagar para o mundo todas as pinturas da Renascença, porém despidas de seu colorido.

Deixamos para o fim um homem que desafia classificações e que poderá ser compreendido melhor como sendo a síntese encarnada de seu tempo — Leon Battista Alberti. Viveu ele todas as fases de seu século, exceto a da política. Nasceu em Veneza, filho de um exilado de Florença, para onde voltou quando Cósimo foi novamente chamado. Apaixonou-se pela sua arte, música e grêmios literários e filosóficos. Florença correspondeu aclamando-o como homem quase perfeito. Era belo e forte: sobressaía-se em todos os exercícios corporais; podia, com os pés atados, saltar sobre um homem de pé; na grande catedral, conseguia lançar uma moeda até à abóbada e divertia-se amansando cavalos selvagens e escalando montanhas. Era bom cantor, eminente organista, encantador *causeur*, eloqüente orador, homem de inteligência aguda, porém sóbria, cavalheiro requintado e cortês, generoso para todos, menos para as mulheres, as quais satirizava com persistência não agradável e possivelmente com indignação fingida. Pouco ligando ao dinheiro, deixava que os amigos cuidassem de sua propriedade, partilhando a renda com eles. "O homem pode fazer todas as coisas que quer," disse; na verdade, havia poucos grandes artistas na Renascença da Itália que não se distinguiam em várias artes. Como Leonardo, meio século depois, Alberti foi um mestre ou. pelo menos, hábil praticante em um sem-número de matérias — matemática, mecânica, arquitetura, escultura, pintura, música, poesia, drama, filosofia, leis civis e canônicas. Escreveu sobre quase todos os assuntos, inclusive um tratado sobre pintura que exerceu influência em Piero della Francesca e, talvez, em Leonardo; acrescentou a ele dois diálogos sobre mulheres e a arte do amor e um célebre ensaio sobre "O Cuidado para com a Família". Depois que pintava um quadro, costumava chamar os filhos e perguntar-lhes o que significava; se o quadro os deixasse embaraçados, considerava-o um fracasso.[51] Figurou entre os primeiros que descobriram as possibilidades da câmara escura. Predominantemente arquiteto, ia de uma cidade a outra, onde erguia fachadas ou capelas no estilo romano. Em Roma, partilhou do planejamento dos edifícios com os quais, segundo Vasari, Nicolau V estava "virando a cidade de pernas para o ar". Em Rimini, transformou a antiga igreja de São Francisco em um templo quase pagão. Em Florença, ergueu uma frente de mármore para a igreja de Santa Maria Novella e construiu para a família Rucellai uma capela na igreja de São Pancrácio e dois palácios de desenho simples, porém belos. Em Mântua, decorou a catedral com uma capela da Incoronata e deu à igreja de Santa Andrea uma fachada em forma de arco de triunfo romano.

Escreveu uma comédia, *Philodoxus*, em um latim de tal maneira idiomático que ninguém duvidou dele quando, como uma formidável peça passada em seu tempo, declarou que se tratava de obra de antigo autor que tinha descoberto fazia pouco tempo. O próprio Aldo Manúcio, um erudito, imprimiu-a como sendo trabalho clássico romano. Alberti escreveu seus tratados em forma de diálogo comum e em ita-

liano "puro e muito simples" a fim de que qualquer pessoa pudesse lê-los. Sua religião era mais romana do que cristã, porém ele se mostrava sempre cristão quando ouvia o coro da catedral. No seu descortino, expressou o receio de que o declínio da fé cristã mergulharia o mundo em um caos de conduta e idéias. Gostava do campo perto de Florença, para onde se retirava toda a vez que podia. Fez o principal personagem de seu diálogo, *Teogênio*, dizer:

> Posso desfrutar aqui, à vontade, a companhia dos mortos ilustres; quando quero conversar com sábios, estadistas ou grandes poetas, só tenho de me dirigir à estante de livros. Os meus companheiros são melhores que quaisquer outros que me pudessem ser dados pelos vossos palácios com toda a sua turba de clientes e bajuladores.

Cósimo foi do mesmo parecer e não encontrou melhor consolo na velhice do que em suas vilas, em seus amigos íntimos, em sua coleção de objetos de arte e livros. Sofreu gravemente de gota e, em seus últimos anos, deixou os negócios internos do Estado a cargo de Luca Pitti, o qual abusou dessa oportunidade para locupletar-se. A própria fortuna de Cósimo não ficou diminuída com suas inúmeras obras de caridade; muito espirituosamente dizia que Deus lhe retribuía as dádivas com juros.[52] Em seus retiros campestres, Cósimo dedicou-se ao estudo de Platão, sob a direção de seu protegido, Ficino. Quando se achava às portas da morte, foi com base na autoridade de Sócrates e Platão e não na de Jesus, que Ficino lhe prometeu outra vida de além-túmulo. Amigos e inimigos deploraram sua morte (1464), temendo o caos no governo. Quase toda a cidade acompanhou o corpo até ao túmulo que ele tinha encarregado a Desidério da Settignano que lhe preparasse na igreja de San Lorenzo.

Patriotas, como Guicciardini, enfurecidos pela conduta daquele último Médici, julgavam-no da mesma maneira que Bruto julgava a César;[53] Maquiavel honrou-o como ele honrara a César.[54] Cósimo tinha derrubado a República, mas a liberdade que ele reprimira foi a liberdade de os ricos governarem o Estado com violências. Conquanto maculasse, às vezes, sua gestão com alguma crueldade, seu reinado foi, em grande parte, um dos mais pacíficos, ordeiros e interessantes na história de Florença; outro reinado que não lhe ficou atrás foi o de seu neto que foi treinado pelos seus antecessores. Raramente se viu um príncipe tão prudente e generoso e tão verdadeiramente interessado no progresso da humanidade. "Muito devo a Platão", disse Ficino, "mas também muito devo a Cósimo; ele materializou para mim as virtudes, das quais Platão me deu a concepção."[55] Em seu reinado, floresceu o movimento humanista; gênios, como Donatello, Fra Angelico e Lippo Lippi, receberam grande estímulo; Platão, há muito encoberto por Aristóteles, tornou a voltar para a corrente espiritual da humanidade. Um ano depois da morte de Cósimo, quando o tempo já tivera oportunidade de obscurecer sua glória e revelar suas faltas, a *Signoria* de Florença aprovou que se lhe inscrevesse, no túmulo, o mais nobre título que ela podia conferir: *Pater Patriae*, Pai da Pátria. E foi merecido. Com ele, a Renascença ergueu a cabeça; sob o reinado do neto, ela atingiu sua qualidade mais pura, e sob o do bisneto conquistou Roma. Pode-se assim perdoar muitos pecados a tal dinastia.

CAPÍTULO IV

A Idade de Ouro

1464 — 92

I. PIERO, *IL GOTTOSO*

PIERO, filho de Cósimo, aos 50 anos de idade, herdou a fortuna, governo e a gota do pai. Já desde a infância essa moléstia dos ricos vinha afligindo Piero, de modo que seus contemporâneos, com o fito de distingui-lo dos outros Pedros, chamavam-no de *Il Gottoso*. Era homem de regular capacidade e boa moral; tinha desempenhado razoavelmente bem algumas missões diplomáticas que lhe confiara o pai; era generoso para com os amigos, a literatura, a religião e a arte, porém faltavam-lhe a inteligência, a jovialidade e o *savoir-faire* de Cósimo. Com o propósito de cimentar o apoio político, Cósimo emprestara grandes somas a cidadãos influentes; Piero exigiu depois subitamente o resgate de tais empréstimos. Temendo a bancarrota, vários devedores proclamaram a revolução em "nome da liberdade" que, diz Maquiavel, "eles adotaram como seu emblema para darem a seu objetivo uma aparência sublime".[1] Durante breve período controlaram o governo; mas o partido dos Médici logo o reconquistou e Piero continuou a reinar em meio a muitas tribulações até a sua morte (1469).

Piero deixou dois filhos, Lourenço, com 20 anos, e Giuliano com 16. Florença não acreditava que esses jovens pudessem dirigir com êxito os negócios da família, muito menos os do Estado. Alguns cidadãos exigiram a restauração da República, tanto de fato como de forma, e muitos temeram uma geração de caos e guerra civil. Lourenço surpreendeu, porém, a todos.

II. O DESENVOLVIMENTO DE LOURENÇO

Notando a má saúde de Piero, Cósimo esforçou-se por preparar Lourenço para as tarefas do poder. O rapaz tinha aprendido grego com Joannes Argyropoulos, filosofia com Ficino e absorveu, sem que o percebesse, certa cultura ouvindo as conversas de estadistas, poetas, artistas e humanistas. Aprendeu também a arte da guerra e, aos 19 anos, em um torneio em que se exibiam os filhos das principais famílias de Florença, ganhou o primeiro prêmio "não por favor, mas por seu próprio valor".[2] Lia-se em sua armadura, naquele torneio, uma frase em francês, *Le temps revient*, que poderia ter sido o tema da Renascença — a volta da Idade de Ouro. Entrementes, Lourenço escrevia sonetos no estilo de Dante e Petrarca e, movido pela moda de escrever coisas de amor, procurou, entre as figuras da aristocracia, a dama a quem pudesse desejar poeticamente. Escolheu Lucrécia Donati e celebrou-lhe todas as virtudes, exceto sua lamentável castidade, pois, ao que parece, ela jamais lhe permitiu que sua paixão pas-

sasse da pena. Achando que o casamento seria ótima cura para seu romance, Piero persuadiu o jovem a casar-se com Clarice Orsini (1469), aliando-se assim os Médici com uma das duas mais poderosas famílias de Roma. Nessa ocasião, toda a cidade foi homenageada pelos Médici durante três dias consecutivos, quando se consumiram 2.500 quilos de doces.

Cósimo tinha proporcionado ao jovem certa prática na gerência dos negócios públicos e Piero, ao subir ao poder, ampliou o raio de ação de suas responsabilidades nas finanças e no governo. Ao morrer Piero, Lourenço tornou-se o homem mais rico de Florença, talvez da Itália. A administração de sua fortuna e de seus negócios poderia ter sido um encargo muito grande para seus ombros de moço e a República tinha assim oportunidade de reafirmar sua autoridade. Mas os clientes, devedores, amigos e funcionários nomeados pelos Médici eram tão numerosos, e mostravam-se tão ansiosos para que os Médici continuassem a governar que, dois dias depois da morte de Piero, uma comissão de cidadãos importantes foi à casa de Lourenço e pediu-lhe que assumisse as rédeas do governo. Não foi preciso muito tempo para convencê-lo. As finanças da firma dos Médici achavam-se emaranhadas com as da cidade, e ele temia a ruína se os inimigos ou rivais de sua casa conquistassem o poder político. Para silenciar qualquer crítica ao fato de ser ele jovem, nomeou um conselho de cidadãos experientes para que opinasse em todas as questões de grande importância. Consultou o conselho durante sua carreira, mas logo demonstrou tão bom discernimento que raramente se opuseram a sua liderança. Lourenço ofereceu a seu irmão mais moço uma generosa parte no governo; porém Giuliano amava a música e a poesia, os torneios e o amor, tinha admiração por Lourenço e muito prazerosamente deixou aos cuidados do irmão as responsabilidades e honras do governo. Lourenço governou como Cósimo e Piero, permanecendo (até 1490) um cidadão particular, porém recomendando normas à *balia*, na qual os partidários de sua casa tinham segura maioria. A *balia*, sob a constituição, tinha poder absoluto, porém temporário; debaixo da administração dos Médici, tornou-se um conselho permanente, o Conselho dos Setenta.

Os cidadãos aquiesceram a isso porque continuava a reinar a prosperidade. Quando Galeazzo Maria Sforza, duque de Milão, visitou Florença em 1471, ficou admirado com os sinais de riqueza na cidade e ainda mais com as obras de arte que Cósimo, Piero e Lourenço haviam reunido no palácio e jardins dos Médici. Ali, havia um museu de estátuas, vasos, jóias, pinturas, manuscritos com iluminuras e trabalhos de arquitetura. Galeazzo declarou que apreciara maior número de belos quadros nessa única coleção do que em todo o resto da Itália; até então Florença tinha forjado o seu caminho na vanguarda daquela arte característica da Renascença. A fortuna dos Médici aumentou ainda mais quando (1471) Lourenço chefiou uma delegação de florentinos a Roma a fim de congratular-se com Sisto IV pela sua elevação ao sumo pontificado. Sisto agradeceu dando novamente aos Médici a direção das finanças papais. Cinco anos antes, Piero tinha obtido para sua casa o direito muito lucrativo de explorar as minas dos Estados Papais nas imediações de Civitavecchia, as quais produziam o precioso alume que se usava para tingir e preparar os tecidos.

Logo depois de sua volta de Roma, Lourenço enfrentou, não com muito êxito, sua primeira grande crise. Uma das minas de alume, no distrito de Volterra — parte do domínio de Florença — tinha sido arrendada a particulares, provavelmente ligados com os Médici. Quando ela provou ser lucrativa, os cidadãos de Volterra exigiram participação dos lucros para o erário municipal. Os arrendatários protestaram e apela-

ram para a *Signoria* de Florença; esta agravou o problema decretando que os lucros deviam reverter para o tesouro geral de todo o Estado florentino. Volterra denunciou o decreto, declarou sua independência e condenou à morte vários cidadãos que se opuseram à secessão. No Conselho de Florença, Tommaso Soderini recomendou medidas de conciliação; Lourenço rejeitou-as sob o fundamento de que encorajariam a revolta e a secessão em outras partes. Aceitaram seu conselho, sendo a insurreição sufocada pela força. Os mercenários florentinos, desrespeitando as ordens, saquearam a cidade rebelde. Lourenço seguiu imediatamente para Volterra e tudo fez para restabelecer a ordem e pagar os prejuízos, porém o caso deixou uma nodoa em seu governo.

Os florentinos logo perdoaram sua severidade para com Volterra e aplaudiram a energia com que, em 1472, ele evitou a fome na cidade ao garantir-se rapidamente com grandes importações de trigo. Rejubilaram-se também quando Lourenço fez uma tríplice aliança com Veneza e Milão para preservar a paz no norte da Itália. Já o Papa Sisto IV não se mostrou assim tão satisfeito; o papado jamais se sentiria confortável, em seu fraco poder temporal, sabendo que uma Itália setentrional unida limitava-se de um lado com os Estados Papais e que o grande reino de Nápoles os cercava de outro. Quando Sisto IV soube que Florença estava tentando comprar a cidade e o território de Ímola (entre Bolonha e Ravena), suspeitou que Lourenço estivesse planejando estender o território florentino até ao Adriático. O próprio Sisto logo adquiriu Ímola como elo necessário na cadeia de cidades legalmente sujeitas ao papado — o que na verdade era muito raro. Nessa transação, ele se serviu dos serviços e fundos da firma bancária de Pazzi, então o mais forte rival dos Médici: transferiu de Lourenço para Pazzi o lucrativo privilégio de administrar a renda papal e nomeou dois inimigos dos Médici — Girolamo Riario e Francesco Salviati — para os cargos de governador de Ímola e arcebispo de Pisa respectivamente. Essas cidades eram naquele tempo possessões de Florença. Lourenço reagiu, porém, de maneira precipitada; maneira que Cósimo teria deplorado: tomou medidas para arruinar a firma de Pazzi e ordenou a Pisa que excluísse Salviati de sua diocese episcopal. O Papa, enraivecido, deu seu consentimento a um plano de Pazzi, Riario e Salviati para derrubar Lourenço do governo; recusou-se a aprovar o assassínio do jovem, porém os conspiradores não consideraram que tais melindres fossem um impedimento. Com extraordinária indiferença aos sentimentos religiosos, planejaram matar Lourenço e Giuliano por ocasião da missa do domingo de Páscoa (26 de abril de 1478), na catedral, no momento que o sacerdote erguesse a hóstia. Nessa ocasião Salviati e outros apoderar-se-iam do Palazzo Vecchio e expulsariam a *Signoria*.

No dia marcado, Lourenço entrou na catedral desarmado e sem séquito de guardas, como era seu costume. Giuliano atrasara-se, porém Francesco de Pazzi e Bernardo Bandini, que se tinham comprometido a matá-lo, foram a sua casa, divertiram-no com piadas e convenceram-no a ir à catedral. Ali, no momento em que o sacerdote erguia a hóstia, Bandini apunhalou Giuliano no peito. Giuliano caiu ao chão e Francesco de Pazzi, saltando sobre ele, apunhalou-o repetidas vezes e com tal fúria que feriu gravemente sua própria perna. Entrementes, Antonio da Volterra e Stefano, um sacerdote, atacavam Lourenço com seus punhais. Lourenço defendeu-se com os próprios braços e recebeu um ferimento leve; os amigos o cercaram e o conduziram para a sacristia, enquanto os atacantes fugiam da multidão hostil. Giuliano foi carregado morto para o Palácio dos Médici.

Enquanto se davam tais ocorrências na catedral, o arcebispo Salviati, Iacopo de Pazzi e uma centena de partidários seus, armados, dirigiram-se ao Palazzo Vecchio. Tentaram arrebanhar o povo aos gritos de *Popolo! Libertà!*, mas o povo, naquela crise, uniu-se aos Médici aos gritos de *Vivano le palle!* — "Vivam as bolas!" — o emblema da família dos Médici. O *gonfaloniere* Cesare Petrucci abateu Salviati ao entrar este no palácio; Iacopo di Poggio, filho do humanista, foi enforcado em uma janela, e vários outros conspiradores que tinham subido as escadas foram segurados pelos resolutos priores que os atiraram das janelas, uns morrendo na queda, outros liquidados pela multidão enfurecida. Quando Lourenço apareceu, agora acompanhado de numerosa escolta, o povo manifestou sua satisfação pelo ódio contra todos aqueles que eram suspeitos de terem participado da conspiração. Francesco de Pazzi, enfraquecido pela perda de sangue, foi arrancado do leito e enforcado ao lado do arcebispo. O corpo de Iacopo de Pazzi, o velho chefe da família, foi arrastado nu pelas ruas e arremessado ao Arno. Lourenço esforçou-se por mitigar a sanha do povo e salvou a vida de muitos homens que tinham sido injustamente acusados, mas os instintos latentes até mesmo em homens civilizados não podiam perder aquela oportunidade para se manifestar no anonimato da multidão.

Sisto IV, revoltado com o enforcamento de um arcebispo, excomungou Lourenço, o *gonfaloniere* e os magistrados de Florença e suspendeu todos os serviços religiosos em todos os domínios da cidade. Alguns clérigos protestaram contra esse interdito e expediram um documento condenando o Papa em termos de censura.[3] Por sugestão de Sisto IV, Ferrante — Rei Fernando I — de Nápoles enviou um emissário a Florença, aconselhando a *Signoria* e os cidadãos a entregarem Lourenço ao Papa ou, pelo menos, a que o desterrassem. Lourenço aconselhou a *Signoria* a que atendesse; em vez disso, eles responderam a Fernando que Florença preferiria sofrer todos os martírios a entregar seu líder a seus inimigos. Sisto e Ferrante declararam então guerra a Florença (1479). Afonso, filho do rei, derrotou o exército florentino nas imediações de Poggibonsi e devastou a região.

Logo o povo de Florença começou a se queixar dos impostos tributados para financiar a campanha. Lourenço percebeu que nenhuma comunidade se sacrificaria durante muito tempo por um indivíduo. Tomou uma decisão característica e sem precedentes naquele ponto decisivo de sua carreira. Embarcou em Pisa, rumo a Nápoles, onde pediu que o levassem à presença do rei. Ferrante admirou-se de sua coragem; os dois homens estavam em guerra; Lourenço não tinha salvo-conduto, nem armas, nem guardas. Não fazia muito tempo, o *condottiere* Francesco Piccinino, convidado para ir a Nápoles como hóspede do rei, havia sido traiçoeiramente assassinado por ordem deste último. Lourenço confessou francamente as dificuldades com que Florença se via a braços, porém acentuou o quanto seria perigoso para Nápoles se o papado ficasse fortalecido com o desmembramento dos domínios de Florença, pois poderia em seguida insistir em suas antigas pretensões sobre Nápoles como um feudo tributário dos papas. Os turcos estavam avançando para o Ocidente por terra e por mar; poderiam a qualquer momento invadir a Itália e atacar as províncias de Ferrante, no Adriático; não seria conveniente, naquela crise, que a Itália se dividisse, vítima do ódio e da guerra interna. Ferrante não assumiu nenhum compromisso, porém deu ordens para que Lourenço ficasse detido como prisioneiro e hóspede de honra.

A missão de Lourenço tornou-se mais difícil com as contínuas vitórias de Afonso contra as tropas florentinas e insistentes pedidos de Sisto IV para que Lourenço fosse

enviado a Roma como prisioneiro do Papa. Durante três meses o florentino ficou na expectativa, sabendo que a derrota significaria provavelmente sua morte e o fim da independência de Florença. Entrementes, conquistou amigos com sua generosidade, boas maneiras e boa disposição de espírito. Conquistou a simpatia do conde Caraffa, ministro de Estado, o qual apoiou a sua causa. Ferrante apreciava a cultura e o caráter de seu prisioneiro; ali, ao que parecia, estava um homem culto e íntegro; a paz com tal homem asseguraria a amizade entre Florença e Nápoles, pelo menos durante toda a existência de Lourenço. Ferrante assinou um tratado com ele, deu-lhe um esplêndido cavalo e permitiu que partisse de navio de Nápoles. Quando Florença soube que Lourenço trazia a paz, fez-lhe, cheia de gratidão, uma grandiosa recepção. Sisto IV enfureceu-se e quis continuar a guerra sozinho; mas quando Maomé II, o conquistador de Constantinopla, desembarcou um exército em Otranto (1480) e ameaçou invadir a Itália e tomar a própria cidadela da cristandade latina, Sisto convidou os florentinos para discutir as negociações de paz. Os emissários fizeram as devidas mesuras ao Papa; ele os censurou adequadamente, perdoou a todos e persuadiu-os a equipar 15 galeras contra os turcos e fez a paz. Desse dia em diante Lourenço foi indiscutivelmente o senhor da Toscana.

III. LOURENÇO, O MAGNÍFICO

Lourenço governou depois com mais brandura do que em sua mocidade. Tinha acabado de fazer 30 anos, porém os homens tornavam-se maduros rapidamente naquela agitação da Renascença. Não era bonito: seu grande nariz chato caía sobre o lábio superior e virava-se depois para fora curiosamente; tinha a pele escura, e a testa severa e o pesado queixo desmentiam a bondade de sua alma, o encanto de suas belas maneiras, a vivacidade de seu espírito e a sensibilidade poética de sua inteligência. Alto, os ombros largos, de natureza robusta, parecia mais um atleta do que estadista; na verdade, muito raramente era ultrapassado nos jogos físicos. Conduzia-se com a moderada dignidade indispensável a sua posição, mas particularmente fazia os inúmeros amigos esquecerem imediatamente sua força e riqueza. Como seu filho, Leão X, encontrava grande prazer na arte mais sutil e nos chistes dos mais simples bufões. Era humorista com Pulci, poeta com Policiano, erudito com Landino, filósofo com Ficino, místico com Pico, esteta com Botticelli, músico com Squarcialupi e galhofeiro com os mais galhofeiros por ocasião dos festivais. "Quando meu espírito se encontra importunado com os transtornos dos negócios públicos" — escreveu a Ficino — "e meus ouvidos ficam aturdidos com os clamores de cidadãos turbulentos, como poderia suportar tais tribulações se não pudesse encontrar certo prazer na ciência?" — com o que se referia ao interesse pelo saber em todas as suas formas.[4]

Sua moral não era tão exemplar quanto seu espírito. À semelhança de muitos de seus contemporâneos não permitia que a fé religiosa o impedisse de gozar a vida. Escreveu hinos sacros com aparente sinceridade, porém largou-os, sem remorsos, para fazer poesias, nas quais celebrava os amores licenciosos. Ao que parece, jamais conheceu remorso, exceto pelos prazeres que deixara de desfrutar. Tendo aceito, por motivos políticos, não sem relutância, uma esposa, a qual mais respeitava do que amava, divertia-se com o adultério à moda do seu tempo. Foi dito, porém, a seu favor, que não teve filhos ilegítimos. Os debates sobre sua moralidade comercial não morreram de todo. Ninguém duvida de sua liberalidade, sendo tão pródigo quanto Cósimo.

Não descansava enquanto não tivesse retribuído qualquer dádiva com outra maior; financiou uma dezena de empreendimentos religiosos, sustentou inúmeros artistas, poetas e eruditos e emprestou grandes somas ao Estado. Depois da conspiração dos Pazzi, viu que seus dispêndios, tanto de sua própria bolsa como do erário público, tinham deixado a firma incapaz de atender a suas obrigações; imediatamente um benevolente conselho votou um decreto para pagar suas dívidas com o dinheiro do tesouro do Estado (1480). Não está claro se foi justa retribuição por serviços prestados e por fundos particulares gastos para fins públicos,[5] ou se foi simples extravio de dinheiro do tesouro;[6] o fato é que tal medida, conquanto conhecida de todos, não prejudicou a popularidade de Lourenço, o que sugere a mais branda interpretação. Era sua liberalidade, assim como sua riqueza e vida luxuosa, que os homens tinham em mente quando o chamavam de *Il Magnifico*.

As atividades culturais de Lourenço fizeram com que ele negligenciasse, às vezes, os grandes empreendimentos de sua firma. Os agentes aproveitavam-se de suas outras preocupações para se entregarem a extravagâncias e chicanas. Lourenço salvou a fortuna da família, tirando-a gradativamente do comércio e empregando-a na própria cidade e na agricultura em grande escala; sentia prazer em administrar suas terras e pomares e estava tão familiarizado com a adubação como com a filosofia. As terras, nas imediações de suas vilas, em Careggi de Poggio a Caiano, cientificamente irrigadas e adubadas, tornaram-se modelos de economia agrícola.

A vida econômica de Florença prosperou debaixo de seu governo.[7] A taxa de juros caiu até cinco por cento e os empreendimentos comerciais, que eram prontamente financiados, floresceram até que, por volta do fim da carreira de Lourenço, a Inglaterra veio a tornar-se um concorrente importuno na balança de exportação de produtos têxteis. Outra razão forte daquela prosperidade era sua política de paz e o equilíbrio de força que manteve, na Itália, durante a segunda década de seu governo. Florença uniu-se a outros Estados italianos para expulsar os turcos da Itália: realizando isso, Lourenço induziu Ferrante de Nápoles e Galeazzo Sforza de Milão a assinarem com Florença uma aliança para defesa mútua. Quando a essa liga se aliou o Papa Inocêncio VIII, a maioria dos pequenos Estados aderiu também a ela. Veneza manteve-se indiferente, porém foi persuadida a conduzir-se direito por temer aos aliados. Desse modo, com algumas pequenas interrupções, manteve-se a paz na Itália até à morte de Lourenço. Entrementes, ele usava toda a diplomacia e influência para proteger os Estados fracos contra os fortes e destruir todo *casus belli* pela raiz.[8] Naquela década feliz (1480-90), Florença atingiu o apogeu da glória na política, na literatura e na arte.

Internamente Lourenço governou através do *Consiglio di Settanta*. Este Conselho dos Setenta, pela constituição de 1480, era formado de 30 membros escolhidos pela *Signoria* daquele ano e 40 outros escolhidos pelos 30. O cargo era vitalício e as vagas eram preenchidas por meio de cooptação. Segundo esse arranjo, a *Signoria* e o *gonfaloniere* tinham autoridade somente como agentes do conselho. Dispensavam-se os *parlamenti* populares e as eleições. Era difícil fazer oposição, pois Lourenço empregava espiões para localizá-la e dispunha de meios para criar dificuldades de ordem financeira a seus oponentes. As antigas facções dormiam; o crime não se manifestava e a ordem perdurava, ao passo que a liberdade declinava. "Não há aqui" — escreveu um contemporâneo — " roubos, nem comoções noturnas, nem assassínios. Qualquer pessoa pode fazer seus negócios com segurança tanto de noite como de dia"[9] "Se Florença tinha de ser governada por um tirano" — disse Guicciardini — "ela não podia

ter jamais encontrado um que fosse mais agradável e melhor.''[10] Os mercadores preferiam a prosperidade econômica à liberdade política; mantinha-se ocupado o proletariado com consideráveis obras públicas, o qual perdoava a ditadura enquanto Lourenço estivesse fornecendo pão e divisões. Os torneios atraíam os ricos, as corridas de cavalos empolgavam a burguesia e as festas públicas divertiam a populaça.

Era costume dos florentinos, nos dias de carnaval, passearem pelas ruas com máscaras alegres ou horripilantes, entoando canções satíricas ou eróticas e organizando *trionfi* — desfile de carros pintados e floridos representando tipos mitológicos ou acontecimentos históricos. Lourenço apreciava o costume, porém receava que tendesse à desordem; resolveu, por isso, controlá-lo, colocando-o sob a aprovação e ordem do governo; sob seu governo, tais festas tornaram-se uma das mais populares características da vida de Florença. Lourenço contratou artistas para construir e pintar os carros e fazer os estandartes e costumes; ele e seus amigos compuseram canções para serem cantadas nos *carri*, canções essas que refletiam a tolerância da moral durante o carnaval. O mais célebre dos desfiles proporcionados por Lourenço foi do ''Triunfo de Baco'', no qual uma procissão de carros com encantadoras jovens e uma plêiade de moços ricamente vestidos, montados em belos cavalos, atravessaram a Ponte Vecchio e postaram-se na grande praça diante da catedral, enquanto vozes em polifônica harmonia, acompanhadas de címbalos e alaúdes, entoavam uma canção que o próprio Lourenço compusera, não muito apropriada para uma catedral:

1. *Quant'è bella giovinezza,* *Che si fugge tuttavia!* *Chi vuol'esser lieto, sia:* *Di doman non c'è certezza.*	1. Bela é a juventude sem tristeza Mas logo se vai embora. Jovens, vivei esta hora: Do amanhã não se tem certeza...
2. *Quest'è Bacco e Arianna,* *Belli, e l'un dell'altro ardenti;* *Perchè 'l tempo fugge, e 'nganna,* *Sempre insieme stan contenti:*	2. Este é Baco e a bela Ariadne, ó amantes! Que, do tempo ignorantes, Ela o ama, e ele a ela.
3. *Queste Ninfe, e altre genti* *Sono allegre tuttavia:* *Chi vuol'esser lieto, sia:* *Di doman non c'è certezza.*	3. Estes, ninfas e a corte, Estão em festas agora. Jovens, vivei esta hora: Do amanhã não se tem certeza. .
14. *Donne, e giovanetti amanti,* *Viva Bacco, e viva Amore;* *Ciascun suoni, balli, e canti,* *Arda di dolcezza il core;*	14. Damas e alegres amantes! Viva Baco e o Desejo! Dançar, tocar, triunfantes; Doce amor seja o ensejo.
15. *Non fatica, non dolore* *Quel c'ha esser, convien sia.* *Chi vuol'esser lieto, sia:* *Di doman non c'è certezza.*	15. Sem fadiga e sem dor, Seja o futuro como for, Jovens, vivei esta hora: Do amanhã não se tem certeza.
Quant'è bella giovinezza *Che si fugge tuttavia!*[11]	Bela é a juventude sem tristeza. Mas logo se vai embora.

Tais poesias e festas carnavalescas proporcionam certo fundamento à acusação de que Lourenço corrompia a juventude de Florença. Provavelmente ela teria sido "corrupta" sem ele; a moral em Veneza, Ferrara e Milão não era melhor que em Florença; era melhor nesta última, sob o domínio dos banqueiros Médici, do que depois em Roma sob o reinado dos papas Médici.

A sensibilidade de Lourenço com relação à estética era demasiado forte para sua moral. A poesia constituía uma de suas principais preocupações e suas composições rivalizavam com as melhores de seu tempo. Enquanto o único que lhe era superior, Policiano, ainda hesitava entre o latim e o italiano, os versos de Lourenço iam restaurando para o vernáculo a primazia literária que Dante havia estabelecido e que os humanistas tinham derrubado. Ele preferia os sonetos de Petrarca às poesias de amor dos clássicos latinos, embora pudesse ler facilmente estes últimos no original. Mais de uma vez ele mesmo compôs sonetos que teriam honrado o *Canzoniere* de Petrarca. Não levava, porém, muito a sério a poesia com temas de amor. Escrevia com grande sinceridade sobre cenas rurais que proporcionavam exercícios a seus membros e paz para seu espírito. Seus melhores poemas enaltecem os campos e, com eles, as árvores, as flores, os rebanhos e pastores. Às vezes escrevia peças humorísticas em *terza rima*, transformando a linguagem simples dos camponeses em versos cheios de vivacidade; outras, compunha farsas satíricas libertinas; escrevia também, vez por outra, uma peça religiosa para os filhos e alguns hinos que revelavam, aqui e ali, certa nota de sincera devoção. Mas suas poesias mais características foram os *Canti carnascialeschi* — cantos carnavalescos — escritos para serem cantados durante os festivais daqueles tempos, os quais exprimiam a legitimidade do prazer e a descortesia que havia na prudência feminina. Nada podia ilustrar melhor a moral e os costumes, a complexidade e a diversidade da Renascença italiana do que esse retrato de sua figura mais central governando um Estado, administrando uma fortuna, fazendo torneios, escrevendo interessantes poesias, sustentando artistas e autores com discernimento, misturando-se livremente com eruditos, filósofos, camponeses e bufões, participando do carnaval, entoando canções obscenas, compondo hinos delicados, envolvendo-se com amantes, criando um papa e, ao mesmo tempo, honrado em toda a parte da Europa como o maior e o mais nobre italiano de seu tempo.

IV. LITERATURA: A ERA DE POLICIANO

Encorajados pelo seu auxílio e exemplo, os homens de letras de Florença começaram a escrever seus trabalhos em italiano. Aos poucos foram formando o linguajar literário toscano que se transformou em modelo e padrão de toda a península — "a mais doce, a mais rica e a mais culta das línguas, não só da Itália como também das que se conhecem hoje em dia",[12] disse o patriótico Varchi.

Enquanto fazia reviver a literatura italiana, Lourenço continuava com fervor a obra do pai, qual a de reunir para uso dos eruditos, em Florença, todos os clássicos da Grécia e de Roma. Mandou Policiano e João Lascaris a várias cidades, na Itália e no estrangeiro, comprar manuscritos; de um mosteiro no Monte Atos, Lascaris trouxe 200 rolos, dos quais 80 eram ainda desconhecidos na Europa ocidental. Segundo Policiano, o desejo de Lourenço era poder gastar toda a fortuna, até mesmo penhorar os móveis, na compra de livros. Pagava escribas para copiar-lhe os manuscritos que não conseguia comprar e, por sua vez, permitia que outros colecionadores, como o Rei

Matias Corvino da Hungria e o duque Federigo de Urbino, mandassem seus copistas transcrever os manuscritos que se achavam na biblioteca dos Médici. Após a morte de Lourenço, juntou-se essa coleção à que Cósimo havia colocado no convento de São Marcos; ambas, em 1495, perfaziam um total de 1.039 volumes, dos quais 460 eram gregos. Tempos depois, Miguel Ângelo construiu uma bela casa para esses livros, à qual a posteridade deu o nome de Lourenço — Biblioteca Laurenciana. Quando Bernardo Cennini instalou uma máquina impressora em Florença (1471), Lourenço não a recebeu com desprezo, como o fizera seu amigo Policiano ou Federigo de Urbino; parece que reconheceu imediatamente as possibilidades revolucionárias dos tipos móveis; contratou professores para que confrontassem vários textos a fim de que os clássicos pudessem ser impressos com a maior exatidão possível naquele tempo. Assim encorajado, Bartolommeo di Libri imprimiu a *editio princeps* de Homero (1488), sob a cuidadosa direção de Demétrio Chalcondiles; João Lascaris publicou as *editiones principes* de Eurípides (1494), a *Antologia Grega* (1494) e Luciano (1496); e Cristóforo Landino publicou as obras de Horácio (1482), Virgílio, Plínio, o Velho, e Dante, cuja linguagem e alusões já exigiam elucidações. Compreendemos o espírito do tempo quando sabemos que Florença recompensou Cristóforo com a doação de esplêndida casa pelos seus laboriosos trabalhos em favor das letras.

Atraídos pela fama que os Médici e outros florentinos gozavam, qual a de serem generosos protetores da arte e da literatura, grande número de mestres cultos seguiu para Florença e transformou-a na capital da literatura. Vespasiano da Bisticci, depois de servir como livreiro e bibliotecário em Florença, Urbino e Roma, compôs uma série eloqüente e judiciosa de *As Vidas de Homens Ilustres*, nas quais celebrou os escritores e os grandes protetores daquela época. Com o propósito de desenvolver e transmitir o legado intelectual da raça à geração futura, Lourenço restaurou e ampliou a antiga Universidade de Pisa e a Academia Platônica de Florença. Esta última não era formalmente um colégio, porém uma associação de homens interessados em Platão, os quais se reuniam uma vez ou outra no palácio de Lourenço, na cidade, ou na vila de Ficino, em Careggi, onde jantavam, liam em voz alta parte dos diálogos de Platão ou todos os trechos e discutiam a sua filosofia. O dia 7 de novembro, que se supunha ser o aniversário do nascimento e morte de Platão, era celebrado pela academia com uma solenidade quase religiosa; coroavam de flores um busto que acreditavam ser de Platão e acendiam uma lâmpada diante dele como se se tratasse da imagem de uma divindade. Cristóforo Landino serviu-se dessas reuniões como base para as conversações imaginárias que escreveu sob o título de *Disputationes Camaldulenses* (1468). Contou como ele e o irmão, ao visitarem o mosteiro dos monges camaldulenses, conheceram o jovem Lourenço e Giuliano de Médici, Leon Battista Alberti e seis outros cavalheiros; como descansaram na relva junto a uma fonte; comparou a vida agitada da cidade com a doce quietude dos campos e discorreu sobre a carreira cheia de atividades e a de uma vida contemplativa; e como Alberti louvou a vida de meditações nos campos enquanto Lourenço acentuava que um espírito maduro encontra sua maior satisfação quando a serviço do Estado e do comércio mundial.[13]

Entre os que participavam dos debates na Academia Platônica achavam-se Policiano, Pico della Mirandola, Miguel Ângelo e Marsílio Ficino. Marsílio foi tão fiel aos encargos que lhe deu Cósimo, que devotou quase toda a sua vida à tradução das obras de Platão para o latim e ao estudo, ensino e debates acerca do platonismo. Em sua mocidade foi tão belo que as moças de Florença o cobiçavam, porém a ele interessa-

vam mais os livros. Perdeu, durante algum tempo, a fé religiosa; o platonismo parecia-lhe matéria superior; dirigia-se aos estudantes com as palavras de "amados de Platão" ao invés de "amados de Jesus".[14] Acendia velas diante de um busto de Platão e venerava-o como se fosse um santo.[15] O cristianismo parecia-lhe, naquela disposição, apenas uma das muitas religiões que ocultavam os elementos da verdade sob dogmas alegóricos e ritos simbólicos. Os escritos de Santo Agostinho e a gratidão por se ter curado de uma grave doença conquistaram-no novamente para o cristianismo. Aos 40 anos envergou as vestes sacerdotais, permanecendo porém entusiástico platonista. Sócrates e Platão, explicou ele, tinham exposto um monoteísmo tão nobre quanto o dos profetas; eles também, em menor grau, tinham recebido a revelação divina; assim, na verdade, receberam-na todos os homens que se guiaram pela razão. Seguindo-lhe os passos, Lourenço e a maioria dos humanistas procuraram não substituir o cristianismo por outra religião, mas sim interpretá-lo novamente em termos que um filósofo pudesse aceitar. Durante uma ou duas gerações (1447-1534) a Igreja tolerou afavelmente o empreendimento. Savonarola denunciou-o como sendo um embuste.

Em seguida ao próprio Lourenço, o conde Giovanni Pico della Mirandola era a personalidade mais fascinante da Academia Platônica. Nascido na cidade (próximo de Módena) tornada célebre graças a seu nome, estudou em Bolonha e Paris, tendo sido recebido com grandes honrarias em quase todas as cortes da Europa. Lourenço persuadiu-a finalmente a residir em Florença. De espírito incansável, estudou uma matéria atrás da outra — poesia, filosofia, arquitetura e música — conseguindo sobressair-se algo nelas. Policiano descreveu-o como um modelo em que a Natureza havia reunido todos os seus dons: "alto e bem formado, com um quê de divindade a brilhar-lhe no rosto"; era homem de olhar penetrante, estudioso infatigável, de memória maravilhosa e cultura ecumênica, conhecedor de várias línguas, uma figura favorita das mulheres e filósofos, e de caráter tão belo quanto o era em pessoa e em suas altas qualidades intelectuais. Seu espírito estava sempre atento a todas as filosofias e religiões; não via por que devia desprezar qualquer sistema, qualquer homem. Conquanto desprezasse, nos últimos anos de sua vida, a astrologia, acolhia o misticismo e a magia, da mesma maneira que as palavras de Platão e de Jesus. Tinha sempre alguma coisa boa para dizer sobre os filósofos escolásticos, os quais eram repudiados pelos demais humanistas, como tendo expressado coisas absurdas. Teve muita admiração pelo pensamento dos árabes e judeus e entre estes últimos alguns foram seus professores e amigos.[16] Estudou a cabala hebraica, acreditou em sua antigüidade e anunciou que tinha encontrado nela todas as provas da divindade de Jesus. Como um de seus títulos feudais era conde da Concórdia, assumiu a obrigação de reconciliar todas as grandes religiões do Ocidente — judaísmo, cristianismo e islamismo — e estas com Platão e este último com Aristóteles. Embora fosse lisonjeado por todos, manteve até ao fim de sua breve vida encantadora modéstia, que somente foi prejudicada pela confiança que depositava na exatidão de seus conhecimentos e na força da razão humana.

Indo a Roma, com a idade de 24 anos (1486), surpreendeu os sacerdotes e mestres publicando uma lista de 900 proposições que abrangiam a lógica, metafísica, teologia, moral, matemática, física, magia e cabala e incluíam a generosa heresia de que até mesmo o maior pecado, sendo finito, não podia merecer castigo eterno. Pico declarou-se pronto para defender qualquer uma daquelas proposições, ou mesmo to-

das, em debate público, e propôs pagar as despesas de viagem de qualquer pessoa que aceitasse o desafio para o debate, fosse qual fosse o país donde viesse. Como preâmbulo para aquele proposto torneio de filosofia, preparou uma oração que se tornou célebre, que recebeu mais tarde o título de *De hominis dignitate* (Da Dignidade do Homem), a qual expressava com grande ardor a alta opinião em que os humanistas — contradizendo a maioria dos homens medievais — tinham a espécie humana. "É coisa comum nas escolas dizer-se" — escreveu Pico — "que o homem é um pequeno mundo, no qual podemos discernir um corpo misturado de elementos terrenos e dotado de espírito celestial, da alma vegetal das plantas, dos sentidos dos animais inferiores, da inteligência dos anjos e semelhança de Deus."[17] E Pico escreveu como sendo as palavras do próprio Deus, proferidas a Adão, o testemunho divino da ilimitada força do homem: "Eu te criei como não sendo da terra nem do céu... para que possas ser livre na tua formação e no domínio de ti mesmo. Poderás talvez afundar na lama ou nascer novamente com semelhança divina." A que Pico acrescentou, dentro do alto espírito daqueles primeiros tempos da Renascença:

> Essa é a dádiva culminante de Deus, a suprema e maravilhosa felicidade do homem... o poder ele ser o que quiser. Os animais, a partir do instante de seu nascimento, levam consigo a marca de seu destino; os mais sublimes espíritos (anjos) são desde o começo... o que serão sempre. Mas Deus, o Pai, dotou o homem, desde o nascimento, com as sementes de todas as possibilidades e de toda a vida.[18]

Ninguém se deu ao trabalho de aceitar os vários desafios de Pico, porém o Papa Inocêncio VIII condenou três das proposições, tachando-as de heréticas. Como estas eram em proporção tão insignificante com relação ao todo, Pico poderia naturalmente ter esperado mercê. Na verdade, Inocêncio não insistiu muito no caso. Pico, porém, retratou-se por prudência e partiu para Paris, onde a Universidade lhe ofereceu proteção. Em 1496, Alexandre VI, com sua costumeira bondade, notificou Pico de que tinha perdoado tudo. Voltando para Florença, Pico tornou-se um devoto adepto de Savonarola, abandonou sua preocupação pela onisciência, queimou seus cinco volumes de poesias de amor, deu sua fortuna para a formação de dotes destinados a moças pobres e entregou-se a uma vida meio monástica. Pensou em ingressar na Ordem dos Dominicanos, porém morreu antes que pudesse ter tomado uma decisão — jovem ainda, pois estava com 31 anos. Sua influência sobreviveu a sua breve carreira e inspirou Reuchlin a continuar, na Alemanha, os estudos hebraicos que constituíam uma das paixões da vida de Pico.

Policiano, que tinha grande admiração por Pico e lhe corrigiu as poesias com as mais graciosas das justificações, era homem menos atraente, porém de penetração mais profunda e realizações mais substanciais. Angelo Basso, como ele se chamava originalmente — Angelo Ambrogini, segundo outros — tirou seu nome mais célebre do Monte Poliziano, no interior de Florença. Vindo para esta cidade, estudou latim sob a direção de Cristóforo Landino, grego com Andrônico de Salônica, platonismo com Ficino e a filosofia de Aristóteles com Argyropoulos. Aos 16 anos de idade começou a traduzir Homero para o latim com expressões tão idiomáticas e vigorosas que até parecia produto, pelo menos, da Idade de Prata da poesia romana. Tendo terminado os dois primeiros livros, enviou-os a Lourenço. Esse príncipe dos protetores da arte e das letras, sempre alerta a todos os bons trabalhos, encorajou-o a que continuasse em sua obra, levou-o para casa como tutor de seu filho Piero e proporcionou-

lhe todos os meios para sua subsistência. Assim protegido, Policiano reviu textos antigos — entre eles as *Pandectas* de Justiniano — com uma erudição e critério que conquistaram o elogio de todos. Quando Landino publicou uma edição de Horácio, Policiano prefaciou-a com uma ode comparável, em sua latinidade, fraseado e versificação complexa, aos poemas do próprio Horácio. Suas preleções de literatura clássica contavam com a presença dos Médici, de Pico della Mirandola e de estudantes estrangeiros — Reuchlin, Grocyn, Linacre e outros — que tinham ouvido, do outro lado dos Alpes, o eco de sua fama como escolástico, poeta e orador em três idiomas. Às vezes, recitava, antes das preleções, uma poesia em latim que escrevia para a ocasião; tal peça, em hexâmetros sonoros, não era nada menos que a história da poesia desde Homero até Boccaccio Essas poesias e outras publicadas por Policiano, sob o título de *Sylvae*, revelavam um estilo de latim tão fácil e fluente, de imagens tão vivas, que os humanistas aclamaram-no mestre a despeito de sua pouca idade e rejubilaram-se pelo renascimento da nobre língua que eles mesmos aspiravam a restaurar.

Conquanto se transformasse quase em autor clássico da língua latina, Policiano publicou com grande facilidade uma série de poemas em italiano os quais figuram sem rival entre os de Petrarca e Ariosto. Quando Giuliano, irmão de Lourenço, ganhou um torneio em 1475, Policiano descreveu *La giostra* em *ottava rima*, de melodiosa elegância; em *La bella Simonetta*, celebrou a beleza aristocrática da amada de Giuliano com tal eloqüência e sutileza que a poesia italiana dali por diante adquiriu nova delicadeza de dicção e sentimento. Giuliano conta como, tendo ido à caça, ele encontrou Simonetta e outras raparigas dançando em um campo:

A bela ninfa que minh'alma acende
Conheci suave, pura, prudente,
Em graciosa pose,
Terna e cortês, santa, sábia, benigna.

Tão doce e terna sua face divina,
Tão feliz, que em seu celeste sorriso
Brilhava o perfeito paraíso,
Sim, todo o bem que nós mortais queremos...

De sua fronte real e luminosa
Os cachos áureos caíam em alegre tumulto,
E pelo coro passava seu vulto
Os passos treinados ao som ritmado.

O olhar, do solo mal levantado,
Enviava, furtivo, um raio divino;
Mas a cabeleira zelosa
Velava-a de minha vista sequiosa.

Nascida no céu para a louvação dos anjos,
Ela, ao ver o mal, quis retirar —
Com a mão tão alva —
Os cachos travessos, a face bondosa;

E de seus olhos a alma tão ardorosa,
Tão doce alma de amor, lançou aos meus
Que mal posso conceber, ó Deus,
Como então não me consumi no fogo.

Policiano compôs para sua própria amante, Hipólita Leoncina, canções de amor de deliciosa graça e ternura e, com exuberância de rimas, preparou poesias semelhantes para serem usadas pelos amigos como processos para conjurar o pudor. Policiano aprendeu as baladas dos camponeses e deu-lhes nova forma literária; assim melhoradas, voltaram elas para o povo e deixaram até hoje seus ecos na Toscana. Em *La brunettina mia*, descreveu uma beldade da aldeia banhando o rosto e os seios em uma fonte e coroando os cabelos com flores; "seus seios eram como rosas de maio, os lábios, doces morangos"; é um tema comum que jamais perde sua graça. Procurando recuperar aquela união do drama, poesia, música e canto que havia sido conseguida no Teatro de Dioniso dos gregos, Policiano compôs — em dois dias, segundo confessou — um pequeno drama lírico de 434 versos, que foi cantado para o cardeal Francesco Gonzaga, em Mântua (1472). Chamava-se *La favola di Orfeo* — a fábula de Orfeu — e contava como Eurídice, esposa de Orfeu, morrera de uma picada de cobra ao fugir de um pastor apaixonado; como o desconsolado Orfeu se dirigira a Hades e, com sua lira, encantara de tal forma Plutão, que o rei dos infernos fez com que Eurídice tornasse a voltar para ele, sob a condição de ele não olhar para ela até que tivesse saído completamente do Hades. Orfeu mal dera alguns passos quando, no êxtase de seu amor, voltou-se para fitá-la; Eurídice foi então arrebatada para o Hades e ele ficou impedido de segui-la. Em uma reação insana, Orfeu tornou-se misógino e recomendou que os homens deviam desprezar as mulheres e satisfazer-se com rapazes, a exemplo do que fez Zeus com Ganimedes. As ninfas do bosque, furiosas com seu desprezo pelas mulheres, espancaram-no, flagelaram-no, estraçalharam-lhe os ombros e exultaram com sua vingança. Perdeu-se a música que acompanhava os versos, porém podemos, com segurança, classificar o *Orfeo* como um dos precursores da ópera italiana.

Policiano deixou de ser um grande poeta porque evitou as armadilhas da paixão e não sondou as profundezas da vida e do amor; foi sempre encantador, jamais profundo. Sua afeição por Lourenço foi o mais forte sentimento que conheceu. Achava-se ao lado de seu protetor quando Giuliano foi assassinado na catedral; salvou Lourenço fechando rapidamente as portas da sacristia na cara dos conspiradores. Quando Lourenço regressou de sua perigosa viagem a Nápoles, Policiano recebeu-o com versos de uma afetuosidade quase escandalosa. Ao morrer Lourenço, Policiano ficou durante algum tempo inconsolável; morreu dois anos depois, à semelhança de Pico della Mirandola, no fatídico ano de 1494, quando os franceses descobriram a Itália.

Lourenço não teria sido o homem completo que foi se não tivesse tido certo humor em sua filosofia, algumas dúvidas em sua religião e certa liberdade em seus amores. Seu filho gostava de receber os bufões e de assistir às comédias de gênero livre na corte papal, ao passo que o príncipe banqueiro de Florença gostava de convidar para sua mesa Luigi Pulci; a sátira *Morgante maggiore*[20] deleitava-o. Esse famoso poema, tão admirado por Byron, era lido em voz alta, canto por canto, a Lourenço e aos convidados. Luigi era homem de espírito forte e agressivo. Punha em polvorosa o palácio e o país aplicando a língua, as expressões idiomáticas e opiniões da burguesia nos romances de cavalaria. As lendas das aventuras de Carlos Magno na França, Espanha e Palestina tinham entrado na Itália, no século XII ou antes e espalharam-se pela península por meio dos menestréis e *improvisatori* para deleite de todas as classes. Mas nunca deixou de haver, entre as figuras masculinas da espécie, um realismo sempre disposto a ridicularizar e a reprimir o espírito romântico dado à literatura e à arte, tanto do ho-

mem como da mulher. Pulci combinava todas essas qualidades e, a partir de lendas populares, de manuscritos existentes na Biblioteca Laurenciana e de conversações à mesa de Lourenço, concebeu um poema que ridicularizava os gigantes, os demônios e as batalhas dos contos de nobres cavaleiros, e narra, em tom, às vezes muito sério, outras vezes zombeteiro, as aventuras do cavaleiro cristão Orlando e do gigante sarraceno que dá ao poema parte do nome. (Pulci publicou primeiro os cantos que se referiam a Morgante; findo o poema, foi ele denominado *Morgante maggiore — O grande Morgante*.)

Atacado por Orlando, Morgante se salva anunciando que se converteu ao cristianismo. Orlando ensina-lhe teologia; explica-lhe que seus dois irmãos, assassinados havia pouco, encontram-se agora no inferno como infiéis; promete-lhe o céu se se tornar um bom cristão, mas previne-o de que, no céu, terá de olhar sem piedade para os parentes que se estão queimando. "Os doutores de nossa Igreja", diz o cavaleiro cristão, "são unânimes em dizer que, se os que são glorificados no céu fossem sentir piedade por seus infelizes parentes que jazem em tão horrível confusão no inferno, sua beatitude não daria em nada." Morgante não se mostra preocupado. "Vereis," assegura ele a Orlando, "se terei compaixão por meus irmãos e se me submeterei ou não à vontade de Deus, comportando-me como um anjo... Deceparei as mãos de meus irmãos e levá-las-ei aos monges santos para que estes tenham certeza de que seus inimigos estão mortos."

No canto 18, Pulci apresenta outro gigante, Margute, um ladrão jovial e assassino suave, que se diz possuidor de todos os vícios menos o de trair um amigo. À pergunta de Morgante se acredita em Jesus Cristo ou se prefere a religião de Maomé, Margute responde:

io non credo più al nero ch'a l'azurro,
ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
e credo alcuna volta anco nel burro,
nella cervogia, e quando io n'ho, nel mosto,
e molto più nell'aspro che il mangurro;
ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede;

La fede è fatta come fa il solletico:

Questa fede è come l'uom se l'arreca.
Vuoi tu veder che fede sia la mia?
che nato son d'una monaca greca
e d'un papasso in Bursia, là in Turchia.[21]

Margute morre de tanto rir após fazer suas tropelias através de dois cantos; Pulci não se digna derramar uma lágrima por ele; ao contrário, arranca de sua fantasia um demônio de primeira ordem, Astarotte, que se rebela juntamente com Lúcifer. Chamado do inferno pelo feiticeiro Malagigi para que traga depressa Rinaldo do Egito para Roncesvalles, Astarotte cumpre a tarefa com presteza e conquista de tal maneira a afeição de Rinaldo, que o cavaleiro cristão se propõe a pedir a Deus que o liberte do inferno. Mas o cortês demônio é excelente teólogo e esclarece que a rebelião contra a Justiça infinita foi um crime infinito, exigindo por isto eterno castigo. Malagigi pergunta-se a si mesmo por que um Deus que previa tudo, inclusive a desobediência

de Lúcifer e a condenação eterna, resolveu ainda criá-lo. Astarotte confessa que isso é um mistério que até mesmo um demônio sábio não sabe explicar.[22]

Astarotte era, na verdade, um demônio sábio, pois Pulci, escrevendo em 1483, fá-lo antecipar-se de maneira surpreendente a Colombo. Referindo-se à antiga advertência, nos Pilares de Hércules (Gibraltar), *nec plus ultra* — "não mais além", Astarotte diz a Rinaldo:

Sappi che questa oppiniöne è vana,
perchè più oltre navicar si puote,
però che l'acqua in ogni parte è piana,
benchè la terra abbi forma di ruote.
Era più grossa allor la gente umana,
tal che potrebbe arrossirne le gote
Ercule ancor d'aver posti que' segni,
perchè più oltre passeranno i legni.

E puossi andar giù nell'altro emisperio,
però che al centro ogni cosa reprime:
Sì che la terra per divin misterio
sospesa sta fra le stelle sublime,
e laggiù son città, castella e imperio;
ma nol cognobbon quelle gente prime:
vedi che il sol di camminar s'affretta
dove io ti dico, chè laggiù s'aspetta. (...)[23]

Fazia parte do método de Pulci apresentar cada canto, muito embora o canto se revestisse de chistes, com uma invocação piedosa a Deus e aos santos; quanto mais profano o assunto tanto mais solene era o prólogo. O poema termina com uma declaração de fé na virtude de todas as religiões — proposição que seguramente contraria a todo o crente verdadeiro. De quando em vez, Pulci se permite fazer uma pequena heresia, quando, por exemplo, cita as Escrituras para argumentar que a presciência de Jesus não foi igual à de Deus Pai ou quando espera que todas as almas, até mesmo Lúcifer, sejam salvas no fim. Mas, como bom florentino, e como os outros membros do círculo de Lourenço, permaneceu exteriormente fiel a uma igreja inextricavelmente ligada à vida italiana. Os eclesiásticos, porém, não se deixaram iludir pela sua atitude reverente; quando ele morreu (1484), negaram sepultura a seu corpo em terreno consagrado.

Se o grupo de Lourenço pôde produzir, em uma só geração, uma literatura tão variada, podemos supor — e vamos até encontrar — um despertar semelhante em outras cidades, tais como Milão, Ferrara, Nápoles e Roma. No século que decorreu entre o nascimento de Cósimo e a morte de Lourenço, a Itália atingiu um ponto transcendente na primeira fase de sua Renascença. Tornou a descobrir a Grécia e Roma antigas, estabeleceu a natureza da erudição clássica e fez novamente do latim uma língua esplendorosa e de força viril. Mais ainda: na geração que viveu entre a morte de Cósimo e a de Lourenço, a Itália tornou a descobrir sua própria língua e alma, aplicou os novos padrões de dicção e forma ao vernáculo e compôs a poesia clássica no espírito, porém indígena e "moderna" na língua e pensamento, enraizando-a nos negócios e problemas de seus próprios dias ou em cenas e pessoas do campo. Mais ainda: a Itália, em uma só geração, elevou, na literatura, por intermédio de Pulci, o romance

humorístico, preparou o caminho para Boiardo e Ariosto, antecipou até mesmo os risos de Cervantes ante as pretensões e estilo empolado da cavalaria andante. A era dos escolásticos mergulhara no passado e a imitação cedera lugar ao espírito criador. A literatura italiana, que tinha definhado pelo fato de Petrarca ter escolhido o latim para sua épica, tornou a viver. O renascimento da antigüidade não tardaria a ficar quase esquecido na exuberância de uma cultura italiana que guiaria o mundo nas letras e o inundaria com obras de arte.

V. ARQUITETURA E ESCULTURA: A ERA DE VERROCCHIO

Lourenço continuou a seguir com entusiasmo a tradição dos Médici, qual a de dar todo o apoio à arte. "Tinha tal admiração por tudo que vinha do passado" — escreveu seu contemporâneo Valori — "que nada mais havia que suplantasse tal admiração. As pessoas que desejavam obsequiá-lo costumavam colecionar, de toda a parte do mundo, medalhas, moedas... estátuas, bustos e o que quer que trouxesse a marca" da Grécia ou da Roma antigas.[24] Juntando suas coleções de obras de arquitetura e escultura com as deixadas por Cósimo e Piero, Lourenço colocou-as em um jardim entre o Palácio dos Médici e o mosteiro de São Marco, deixando-as acessíveis a todos os eruditos e visitantes importantes. Aos estudantes que demonstravam aplicação e futuro promissor — entre os quais figurava o jovem Miguel Ângelo — costumava dar subsídios para sua manutenção e prêmios pela sua proficiência. Diz Vasari: "É muito digno de nota que todos os que têm estudado nos jardins dos Médici e que foram favorecidos por Lourenço se tenham tornado excelentes artistas. Isso só se pode atribuir ao dom extraordinário desse grande patrono... que não apenas sabia distinguir os homens de gênio, mas tinha vontade e força para recompensá-los."[25]

O principal acontecimento na história da arte, no regime de Lourenço, foi a publicação (1486) do tratado de Vitrúvio, *De architectura* (século I a.C.), que Poggio havia desenterrado do mosteiro de St. Gall uns 70 anos antes. Lourenço entregou-se completamente a esse rígido clássico e utilizou-se de sua influência para divulgar o estilo do Império Romano. Talvez nesse particular tivesse feito tanto mal quanto bem, pois desencorajou na arquitetura o que, proveitosamente, conseguiu na literatura — o desenvolvimento de formas nativas. Seu espírito, porém, era generoso. Com seu estímulo, e em muitos casos com seu dinheiro, Florença ficou enriquecida de belos edifícios públicos e residências particulares. Terminou a igreja de San Lorenzo e a abadia de Fésulas e contratou Giuliano da Sangallo para construir um mosteiro fora dos portões de San Gallo, de que este arquiteto recebeu seu nome. Giuliano construiu para ele imponente vila em Poggio a Caiano e fê-la tão bela que Lourenço recomendou-o como arquiteto ao Rei Fernando de Nápoles quando este lhe pediu um. Era grande a afeição dos artistas por Lourenço, como o provou a subseqüente generosidade de Giuliano que lhe enviou, como presentes, um busto do Imperador Adriano, o *Cupido Adormecido* e outras estatuetas antigas com que Ferrante o presenteara. Lourenço juntou-os à coleção que tinha em seu jardim, a qual haveria de formar mais tarde o núcleo da estatuária da Galeria Uffizi.

Outros homens ricos rivalizavam com ele no esplendor de suas residências; alguns, nisso, chegavam até a superá-lo. Por volta de 1489, Benedetto da Maiano realizou para Filippo Strozzi, o Velho, a mais perfeita representação do estilo "toscano" de arquitetura que Brunellesco havia desenvolvido, no Palácio Pitti — esplendor interno e luxo sob uma frente maciça de blocos de pedra "rústicos" ou inacabados. Foi iniciada com cuidadosa observância da astrologia, com ofícios religiosos em várias igrejas e distribuição de esmolas a título de conciliação. Após a morte de Benedetto (1497), Simone Pollaiuolo terminou a construção e acrescentou-lhe uma bela cornija com base no modelo de uma que tinha visto em Roma. Podemos avaliar a excelência daqueles trabalhos pelas suas magníficas lareiras — grandiosas arquitraves de mármore sustentadas por pilares com flores esculpidas e coroados de baixos-relevos. Naquele mesmo tempo

a *Signoria* continuou a fazer grandes melhorias em seu único e belo edifício, o Palazzo Vecchio. (Simone Pollaiuolo recebeu o apelido de *Il Cronaca* devido às interessantes crônicas que escreveu sobre suas viagens e estudos.)

A maioria dos arquitetos eram também escultores, pois a escultura exercia o papel dominante nos ornamentos, nas cornijas e peças de entalhes, pilares, capitéis, batentes para portas, peças de chaminés, baixos-relevos de paredes, altares, bancos dos coros, púlpitos e pias de batismo. Giuliano da Maiano esculpiu os bancos na sacristia da catedral e abadia de Fésulas. Seu irmão Benedetto desenvolveu a arte de decorações em madeira e tornou-se tão famoso nesse mister que o Rei Matias Corvino da Hungria encomendou-lhe duas caixas de madeira embutida e convidou-o para que fosse a sua corte. Benedetto aquiesceu. Quando as caixas chegaram a Budapeste e foram abertas na presença do rei, as peças embutidas caíram; o ar úmido do mar tinha prejudicado a cola. Conquanto tivesse conseguido colocar novamente no lugar as peças, Benedetto tomou ojeriza a tais trabalhos e passou a dedicar-se à escultura. Poucas são as obras de escultura representando a Virgem que foram tão belas quanto a de *Nossa Senhora no Trono*; poucos os bustos que superaram o seu *Filippo Strozzi*, tão sincero em suas linhas; poucos os túmulos tão bonitos quanto o do mesmo Strozzi em Santa Maria Novella; nenhum púlpito foi mais finamente esculpido do que o que Benedetto construiu para a igreja de Santa Croce e poucos altares chegaram a ser quase tão perfeitos quanto o de Santa Fina, na igreja do Colégio de San Gimignano.

A escultura e a arquitetura pareciam ser um traço de família — havia os della Robbia, os Sangalli, os Rosselini, os Pollaiuoli, etc. Antônio Pollaiuolo, tio de Simone, aprendeu a exatidão e a delicadeza do desenho, como ourives, na oficina de seu pai Iacopo. Os produtos de bronze, prata e ouro de Antônio tornaram-no o Cellini de seu tempo e o favorito de Lourenço, das igrejas, da *Signoria* e das corporações. Notando como muito raramente tão pequenos objetos mantinham o nome de seu fabricante, e partilhando aquela miragem da Renascença de uma fama imortal, Antônio entregou-se à escultura e fundiu no bronze duas magníficas figuras de Hércules que rivalizavam com a força extraordinária dos *Cativos* de Miguel Ângelo e a paixão torturante do *Laocoonte*. Passando para a pintura, descreveu a história de Hércules em três murais para o Palácio dos Médici, desafiando Botticelli com o *Apolo e Dafne* e igualando-se, em absurdo, com uma centena de artistas ao mostrar como São Sebastião podia receber calmamente em seu corpo imaculado as setas que arqueiros lhe atiravam para se distrair. Em seus últimos anos, Antônio tornou a dedicar-se à escultura e fez para a velha igreja de São Pedro, em Roma, dois soberbos monumentos, os túmulos de Sisto IV e de Inocêncio VIII, esculpindo com vigor e precisão anatômica um trabalho que mais uma vez pressagiava Miguel Ângelo.

Mino da Fiesole (de Fésulas) não foi assim tão versátil nem tão vigoroso; contentou-se em aprender a arte de esculpir com Desidério da Settignano e, quando o mestre morreu, continuou com sua tradição na nobre carreira. Se nos é lícito acreditar em Vasari, diremos que Mino sentiu-se tão desolado com a morte prematura de Desidério que já não encontrava felicidade alguma em Florença, tendo ido procurar novos cenários em Roma. Aí criou um nome para si com três obras-primas: os túmulos de Francesco Tornabuoni e do Papa Paulo II e um tabernáculo de mármore para o cardeal d'Estouteville. Restauradas sua confiança e solvência, voltou para Florença e embelezou com altares primorosos as igrejas de Sant'Ambrogio e Santa Croce bem como o Batistério. Erigiu na catedral de Fésulas, sua terra natal, um túmulo bem trabalhado, em estilo clássico, para o bispo Salutati, tendo levantado para a abadia da mesma cidade um monumento semelhante, mais comedido, porém, em decorações, em memória do conde Hugo que havia fundado a referida abadia. A catedral de Prato vangloria-se de um púlpito construído por ele; uma dezena de museus exibe um ou mais bustos de sua lavra, nos quais os seus patronos não aparecem muito favorecidos: o rosto de Niccolò Strozzi, inchado como se estivesse com caxumba, as feições doentias de Piero, o Gotoso, a bela cabeça de Dietisalvi Neroni, o interessante baixo-relevo de Marco Aurélio quando jovem, um esplêndido busto de São João Batista na sua infância e vários primorosos baixos-relevos da Virgem e o Filho Quase todos esses trabalhos demonstram a graça que Mino herdou de Desidério; agradam porém não impressionam, não prendem nosso interesse como os trabalhos de Antônio Pollaiuolo ou os de Antônio Rossellino. Mino tinha demasiada afeição por Desidério; não pôde

afastar-se dos modelos do mestre para procurar na neutralidade impiedosa da Natureza as expressivas realidades da vida.

Verrocchio — "Olho Verdadeiro" — teve ânimo bastante para procurá-las e realizá-las, tendo produzido os dois maiores trabalhos de escultura de seu tempo. Andrea di Michele Cione (tal era seu verdadeiro nome) foi ourives, escultor, fabricante de sinos, pintor, geômetra e músico. Como pintor, seu principal direito à fama alicerça-se no fato de ter ensinado Leonardo, Lorenzo di Credi e Perugino, sobre os quais exerceu grande influência; suas próprias pinturas eram, em grande parte, rígidas e mortas. Poucos são os quadros da Renascença tão desagradáveis quanto o célebre *Batismo de Cristo*; São João Batista aparece como um severo puritano; Jesus, presumivelmente na idade de 30 anos, dá a idéia de um homem velho, e os dois anjos à esquerda são efeminados e inexpressivos, inclusive o que a tradição atribui a Leonardo. Já *Tobias e os Três Anjos* é excelente; o anjo do centro prefigura a graça e a disposição de Botticelli e o jovem Tobias é tão dócil, que quase o devemos atribuir a Leonardo ou então confessar que da Vinci recebeu do estilo de sua pintura uma influência maior do que supúnhamos. O desenho de uma cabeça de mulher, na igreja de Cristo, em Oxford, novamente sugere a sublimidade vaga e a doce melancolia das mulheres de Leonardo. As paisagens sombrias de Verrocchio também apresentam as rochas carregadas e as correntes místicas das lânguidas obras-primas de Leonardo.

Provavelmente não passe de lenda a história de Vasari de que Verrocchio, ao ver o anjo que Leonardo tinha pintado no *Batismo de Cristo*, "tivesse resolvido não mais tocar no pincel, devido a Leonardo tê-lo ultrapassado na arte, não obstante ser tão jovem".[26] É, no entanto, verdade, que Verrocchio continuou a pintar depois de ter visto aquele *Batismo*, se bem que dedicasse a maior parte de seus anos maduros à escultura. Trabalhou durante algum tempo com Donatello e Antônio Pollaiuolo, aprendeu algo com os dois e desenvolveu depois o seu próprio estilo eivado de um realismo severo e angular. Encetou sua carreira moldando em terracota um busto não muito lisonjeiro de Lourenço — nariz caído e cenho carregado. Em todo o caso, *Il Magnifico* ficou muito satisfeito com dois baixos-relevos de bronze — de Alexandre e Dario — que lhe fez Verrocchio; mandou-os a Matias Corvino da Hungria e contratou o escultor (1472) para construir, na igreja de San Lorenzo, um túmulo para seu pai Piero e seu tio Giovanni. Verrocchio construiu-o de pórfiro, decorando-o de suportes e coroas de bronze em forma floral aprimorada. Quatro anos depois fundiu o jovem *Davi* de pé, calmo e orgulhoso, sobre a cabeça decepada de Golias; a *Signoria* apreciou-o tanto que o colocou no topo da escadaria principal do Palazzo Vecchio. Naquele mesmo ano aceitou dele uma estátua de bronze, *O Menino e o Golfinho*, usando-a como repuxo de uma fonte no pátio do palácio. No auge de sua força, Verrocchio erigiu e fundiu no bronze para o nicho, na parte externa do templo de Or San Michele, um grupo de *Jesus e o Incrédulo Tomé* (1483). Jesus é uma figura de divina nobreza; Tomé apresenta-se com compreensiva simpatia, as mãos acabadas com uma perfeição que raramente se consegue atingir em estátuas; as vestes constituem um triunfo da arte da escultura; todo o conjunto apresenta-se sob uma realidade móvel e viva.

Era tão evidente a superioridade de Verrocchio no bronze que o Senado de Veneza convidou-o (1479) para que ali fosse a fim de fazer a estátua de Bartolommeo Colleoni, o *condottiere* que tantas vitórias conquistara para a Ilha-estado. Andrea aceitou o convite, fez o modelo para o cavalo e preparava-se para fundi-lo no bronze quando

soube que o Senado estava cogitando se devia ou não limitar-lhe o trabalho ao animal, deixando Vellano de Pádua encarregado de fazer o homem. Andrea, segundo diz Vasari, quebrou a cabeça e as pernas do modelo e voltou raivoso para Florença. O Senado preveniu-o de que, caso voltasse algum dia a Veneza, ele perderia a cabeça, porém que isso não seria de maneira figurada. Andrea respondeu que jamais pensassem em sua volta, dizendo ainda que os senadores não dispunham da mesma habilidade dos escultores que sabiam colocar as cabeças quebradas novamente no lugar. O Senado refletiu melhor sobre o caso, achou que Verrocchio devia encarregar-se de toda a obra e persuadiu-o a que voltasse, pagando-lhe o dobro do que lhe tinha oferecido. Verrocchio reconstituiu o modelo do cavalo e fundiu-o com toda a perfeição; mas, durante a operação, com o calor do fogo, apanhou um resfriado e morreu, depois de alguns dias, com a idade de 56 anos (1488). Colocaram diante dele, em suas últimas horas, um crucifixo um tanto grosseiro; Andrea pediu aos presentes que o tirassem e lhe trouxessem o que tinha sido feito por Donatello a fim de que pudesse morrer, da mesma maneira que vivera, na presença de coisas belas.

O escultor veneziano, Alessandro Leopardi, terminou a grande estátua em estilo tão vivo e com tal domínio de movimento e comando, que o *Colleoni* nada veio a perder com a morte de Verrocchio. Foi instalada (1496) no Campo di San Zanipolo — o Campo de São João e São Paulo; e aí está até hoje, a mais bela e a mais altiva estátua eqüestre que sobreviveu da Renascença.

VI. PINTURA

1. *Ghirlandaio*

A próspera oficina de Verrocchio era característica da Florença do Renascimento — reunia em si todas as artes, às vezes em um só homem; numa mesma *bottega* um artista arquitetava uma igreja ou palácio, outro esculpia ou fundia no bronze uma estátua, outro fazia o esboço de um quadro ou pintava-o, outro lapidava ou engastava pedras preciosas, outro talhava ou embutia marfim ou madeira ou mesmo fundia ou malhava metais, ou preparava carros alegóricos ou flâmulas para o desfile durante algum festival; havia homens, como Verrocchio, Leonardo e Miguel Ângelo, com capacidade para fazer qualquer dessas tarefas. Florença possuía muitas dessas oficinas; estudantes de belas-artes enchiam-lhes as ruas;[27] viviam como boêmios em seus cubículos e muitos tornaram-se homens ricos, homenageados pelos papas e príncipes como espíritos dotados de inspiração, para os quais não havia preço e que — à semelhança de Cellini — pairavam acima da lei. Florença, mais que qualquer outra cidade — exceto Atenas — dava grande importância às artes e aos artistas, comentava-os, disputava-os, contava anedotas sobre eles[28] como o fazemos agora com atores e atrizes. Foi a Florença do Renascimento que formou o conceito romântico do gênio — o homem inspirado por um espírito divino (do latim *genius*) que nele vivia.

É digno de nota que da oficina de Verrocchio não tenha saído nenhum pintor (salvo Leonardo da Vinci) para continuar a obra excelente do mestre; ensinara, no entanto, dois pintores de alto valor — Leonardo e Perugino — e outro de menos talento, posto que notável — Lorenzo di Credi. A pintura foi gradativamente desalojando a escultura como arte favorita. Provavelmente fosse vantagem que os pintores não tives-

sem informes e não tivessem inibições com relação aos murais perdidos da antigüidade. Eles sabiam que houvera homens, tais como Apeles e Protógenes, porém poucos ainda tinham conseguido ver o que restara das antigas pinturas de Alexandria e Pompéia. Naquela arte, não houve renascimento das obras antigas; a continuidade da Idade Média com a Renascença tornou-se mais visível: a linha desviava-se de modo claro, porém, dos bizantinos para Duccio, Giotto, Fra Angelico, Leonardo da Vinci, Rafael e Ticiano. Portanto, os pintores, diferentemente dos escultores, tinham de forjar, pela experiência e erros, a sua própria tecnologia e estilo, surgindo assim, à força, a originalidade e as experiências. Estudavam com afinco os pormenores da anatomia humana, animal e vegetal; experimentavam círculos, triângulos e outros esquemas de composição; exploravam as sutilezas de perspectivas e a ilusão do *chiaroscuro* (claro-escuro) para dar profundidade aos cenários e corpo a suas figuras; percorriam as ruas à procura de modelos para Apóstolos e Virgens e desenhavam, tendo por modelos homens ou mulheres nus ou vestidos; passavam do afresco para a têmpera e vice-versa e recorreram às novas técnicas de pintura a óleo que Rogier van der Wayden e Antônio da Messina tinham introduzido no norte da Itália. Com o desenvolvimento de suas habilidades e coragem e com o aumento de seus patronos leigos, acrescentaram às matérias religiosas antigas as histórias da mitologia clássica e as glórias pagãs da carne. Levaram a Natureza para a oficina: apegavam-se a ela. Nada que fosse humano ou natural parecia, em sua opinião, contrária à arte, a qual, mesmo nos rostos feios, revelava traços de brilhante significado. Faziam o registro do mundo; quando a guerra e a política fizeram da Itália uma prisão e ruína, os pintores deixaram atrás de si as linhas e as cores, a vida e a paixão, da Renascença.

Formados por tais estudos, herdando uma tradição de métodos, materiais e idéias cada vez mais ricos, homens de talento pintaram então melhor do que os homens de gênio de um século antes. Benozzo Gozzoli, diz Vasari em momento pouco gracioso, "não foi muito excelente... contudo, distanciou-se de todos os outros de seu tempo com sua perseverança, pois, dado o grande número de trabalhos que realizou, alguns tinham forçosamente que ser bons".[29] Começou como discípulo de Fra Angelico e acompanhou-o a Roma e a Orvieto como auxiliar. Piero, o Gotoso, chamou-o para que voltasse a Florença, convidando-o para pintar, nas paredes da capela do Palácio dos Médici, a viagem dos magos do Oriente a Belém. Esses afrescos são a obra-prima de Benozzo: uma grandiosa procissão, cheia de vida, em que se vêem reis e cavaleiros em vistosos trajes, escudeiros, pajens, anjos, caçadores, escolásticos, escravos, cavalos, leopardos, cães e meia dúzia de Médici — o próprio Benozzo soube introduzir-se sutilmente no desfile — e tudo isso com fundo e cenários maravilhosos e pitorescos. Animado com seu triunfo, Benozzo foi a San Gimignano e decorou o coro de Sant'Agostinho com 17 cenas da vida de seu padroeiro. Trabalhou durante 16 anos no Campo Santo de Pisa, cobrindo extensas paredes com 21 cenas do Antigo Testamento, desde Adão até a rainha de Sabá; algumas, como *A Torre de Babel,* figuraram entre os maiores afrescos da Renascença. Benozzo prejudicou um tanto seus trabalhos com a pressa em terminá-los; desenhava descuidadamente, fazia suas figuras uniformes, tornando-as depressivas à vista, e enchia confusamente seus quadros com uma multidão de pessoas e pormenores. Tinha, porém, em si, a alegria ardente da vida, gostava de seus alegres panoramas e da glória dos grandes; as imperfeições de seus traços ficam meio esquecidas no esplendor de seu colorido e no entusiasmo de sua fecundidade.

A benigna influência de Fra Angelico desceu até Alesso Baldovinetti e Cósimo Roselli, e de Alesso passou a refletir-se em um dos maiores pintores da Renascença — Domenico Ghirlandaio. O pai deste último era ourives; recebeu o apelido de Ghirlandaio em virtude das grinaldas de ouro e prata que fazia para as belas cabeças de Florença. Domenico estudou com afinco e carinho sob a direção do pai e de Baldovinetti; passava muitas horas contemplando os afrescos de Masaccio no Carmine; praticando constantemente, aprendeu a arte da perspectiva, escorço, modelagem e composição; "era capaz de desenhar qualquer pessoa que passasse pela loja e com extraordinária semelhança", disse Vasari, e isso após ligeira observação. Mal completou 21 anos, foi encarregado de pintar a história de Santa Fina na capela da catedral de San Gimignano. Aos 31 anos de idade (1480) recebeu o título de mestre pelos quatro afrescos que fez na igreja e refeitório de Todos os Santos, em Florença: o de *São Jerônimo,* o da *Descida da Cruz,* a *Madonna della Misericordia* (que incluía o retrato do doador, Américo Vespucci) e *A Santa Ceia,* a qual sugeriu algumas idéias a Leonardo da Vinci.

Chamado a Roma por Sisto IV, pintou na Capela Sistina *Jesus mandando a Pedro e André abandonarem as redes* — pintura realmente bela com seu cenário de montanhas, mar e céu. Durante sua permanência em Roma, Ghirlandaio estudou e desenhou os arcos, banhos, colunas, aquedutos e anfiteatros da antiga cidade e era tal o seu espírito observador que podia apreender imediatamente, sem régua ou compasso, as proporções justas de cada parte. Um mercador florentino, em Roma, Francesco Tornabuoni, enlutado com a morte da esposa, empregou-o para pintar afrescos em memória dela em Santa Maria sopra Minerva. Domenico desempenhou tão bem a tarefa que Tornabuoni enviou-o a Florença provido de florins e de uma carta atestando a excelência de seu trabalho. A *Signoria* logo lhe confiou a decoração da Sala del Orologio, em seu palácio. Nos quatro anos seguintes (1481-5), Ghirlandaio pintou, na capela Sassetti, da Santíssima Trindade, cenas da vida de São Francisco. Todo o progresso da arte do pintor, salvo o uso do óleo, estava incorporado naqueles afrescos: composição harmoniosa, linhas acuradas, graus de luz, fidelidade de perspectiva, retratos realistas (de Lourenço, Policiano, Pulci, Palla Strozzi e Francesco Sassetti) e, ao mesmo tempo, a tradição angélica do ideal e da religião. Da quase perfeição da pintura — *A Adoração dos Pastores* — faltaria apenas um pouco de imaginação mais profunda e graça mais sutil para se chegar a Leonardo da Vinci e Rafael.

Em 1485, Giovanni Tornabuoni, gerente do banco dos Médici, em Roma, ofereceu a Ghirlandaio 1.200 ducados ($30.000) para pintar uma capela no templo de Santa Maria Novella, prometendo-lhe 200 mais se o trabalho fosse inteiramente satisfatório. Auxiliado por vários discípulos, inclusive Miguel Ângelo, Ghirlandaio empregou a maior parte dos cinco anos seguintes nessa grande oportunidade de sua vida. Pintou, no teto, os quatro evangelistas; nas paredes, São Francisco, Pedro, o Mártir, João Batista e cenas da vida de Maria e Jesus, desde o quadro de *A Anunciação* até ao da *Coroação da Virgem,* uma magnífica pintura. Aqui, deleitou-se novamente com retratos de pessoas contemporâneas: a majestosa Lodovica Tornabuoni, digna de ser uma rainha, a petulante beleza de Ginevra de Benci, os eruditos Ficino, Policiano e Landino, os pintores Baldovinetti e Mainardi e ele mesmo, Ghirlandaio. Ao franquear-se a capela ao público, em 1490, a ela afluíram todos os dignitários e literatos de Florença a fim de examinarem as pinturas; aqueles retratos realistas constituíram o assunto do dia. O próprio Tornabuoni declarou-se inteiramente satisfeito. Encontran-

do-se em dificuldades financeiras na ocasião, Tornabuoni pediu a Domenico que lhe perdoasse os 200 ducados prometidos a mais. O artista respondeu que a satisfação de seu patrono lhe era mais preciosa que o ouro.

Era um caráter admirável, tão venerado pelos irmãos que um deles, Davi, quase matou um abade com um pão velho por levar a Domenico e a seus auxiliares uma alimentação que ele, Davi, achava indigna de um gênio como seu irmão. Ghirlandaio franqueou a oficina a todos que ali quisessem trabalhar ou estudar, transformando-a em uma verdadeira escola de arte. Aceitava toda encomenda, fosse grande ou pequena, dizendo que não se devia recusar nenhuma. Deixava a casa e as questões de dinheiro aos cuidados de Davi, dizendo que somente se daria por satisfeito quando tivesse pintado todo o circuito das muralhas de Florença. Fez muitos trabalhos medíocres e, ao mesmo tempo, algumas peças dotadas de grande encanto, como o agradável *Avô,* que se acha no Louvre, de nariz protuberante, e o admirável *Retrato de Mulher,* que faz parte da Coleção Morgan, de Nova York, quadros esses cheios do caráter que, de ano a ano, se grava no rosto humano. Grandes críticos de inquestionável sapiência e fama classificam-no como ocupando apenas um posto inferior.[30] É verdade que se sobressaiu mais nos traços do que no colorido, já que pintava com demasiada rapidez e enchia os quadros de pormenores sem importância, tendo retrocedido um pouco, talvez, ao preferir a têmpera depois das experiências com o óleo feitas por Baldovinetti. Mesmo assim, levou a tecnologia, que acumulara em sua arte, ao mais alto ponto que podia atingir em sua terra e em seu século. Legou a Florença e ao mundo tesouros tais que a crítica se cala por gratidão.

2. *Botticelli*

Apenas um florentino superou Ghirlandaio na sua geração: Sandro Botticelli. Este era tão diferente de Ghirlandaio como o é a fantasia etérea do fato físico. Mariano Filipepi, pai de Alessandro, não tendo podido persuadir o filho de que a vida seria impossível sem a leitura, a escrita e a aritmética, colocou-o como aprendiz do ourives Botticelli, cujo nome, dada a afeição do discípulo ou o capricho da História, ficou permanentemente ligado ao de Sandro. Dessa *bottega,* o rapaz passou, aos 16 anos, para a de Fra Filippo Lippi, o qual acabou dedicando grande amizade ao inquieto e impetuoso jovem. Filippo mais tarde pintou Sandro como sendo um jovem taciturno, de olhos encovados, nariz saliente, boca carnuda e sensual, cabelos abundantes, usando barrete purpúreo, manto vermelho e meias verdes;[31] quem teria adivinhado tal homem contemplando as delicadas fantasias que Botticelli deixou aos museus? Talvez todo artista deva ser sensualista antes de poder pintar idealmente; ele deve conhecer e amar o corpo como a última fonte do senso estético. Vasari descreve Sandro como sendo "um homem alegre" que gostava de pregar peças aos artistas, seus companheiros, e aos cidadãos obtusos. Sem dúvida, como todos nós, Sandro tinha um temperamento com muitas facetas e não deixava transparecer a sua verdadeira personalidade.

Por volta de 1465, Botticelli instalou sua própria oficina e logo recebeu encomendas dos Médici. Ao que parece, foi para a mãe de Lourenço, Lucrécia Tornabuoni, que ele pintou *Judite* e para Piero, o Gotoso, seu marido, os quadros *Madonna do Magnificat* e *Adoração dos Magos* — verdadeiros hinos coloridos para as três gerações dos Médici. Na *Madonna,* Botticelli pintou Lourenço e Giuliano como jovens de 16 e

12 anos, segurando o livro em que a Virgem — copiada de Fra Lippo — escreve seu nobre cântico de louvores. Em a *Adoração,* Cósimo ajoelha-se aos pés da Mãe de Deus e Piero aparece a um nível mais abaixo diante de ambos e Lourenço, com 17 anos empunha uma espada como sinal de que chegou à idade de quem já pode ser guerreiro.

Lourenço e Giuliano continuaram patrocinando Botticelli, como o havia feito Piero. Os mais belos retratos do pintor são os de Giuliano e o de Simonetta Vespucci, a bem-amada de Giuliano. Ele ainda pintou quadros religiosos, como o grande *Santo Agostinho* na igreja de Todos os Santos. Naquele período, porém, talvez sob a influência do círculo de Lourenço, dedicou-se cada vez mais a motivos pagãos, geralmente tirados da mitologia clássica, mais a favor do nu. Vasari relata que "Botticelli pintou em muitas casas... um sem-número de mulheres nuas", e acusa-o de "vida desregrada";[32] os humanistas e o espírito animal levaram Sandro a seguir, durante algum tempo, a filosofia de Epicuro. Parece que foi para Lourenço e Giuliano que ele pintou (1480) *O Nascimento de Vênus.* Uma figura nua afetadamente modesta surge de uma concha dourada, no mar, segurando os compridos cabelos louros como única folha de parreira; à sua direita, zéfiros alados sopram-na para a terra; à esquerda, uma bela virgem (Simonetta?), trajando um vestido branco florido, oferece à deusa um manto para realçar-lhe o encanto. A pintura é uma obra-prima de graciosidade, na qual o desenho e a composição representam tudo; a cor é matéria subordinada, o realismo, ignorado; tudo tende a evocar uma fantasia etérea por meio do ritmo fluente dos traços. Botticelli adotou o tema de uma passagem de *La giostra,* de Policiano. De uma descrição, nesse mesmo poema, das vitórias de Giuliano nos torneios e amores, o artista concebeu o seu segundo quadro pagão, *Marte e Vênus.* Neste, Vênus está vestida e poderá muito bem ser Simonetta; Marte aparece exausto e adormecido, não um rude guerreiro, porém um jovem de pele imaculada, que podia ser tomado por outra Afrodite. Finalmente, no quadro *Primavera,* Botticelli exprimiu o temperamento de Lourenço, no hino a Baco ("Ele quer ser feliz, deixemo-lo que seja!"): a dama auxiliar do *Nascimento de Vênus* reaparece com seu amplo vestido e belos pés; à esquerda, Giuliano (?) colhe a maçã de uma árvore para dá-la a uma das três graças que se encontram meio nuas a seu lado; à direita, um homem viril agarra uma virgem envolta em pequena névoa. Simonetta domina modestamente a cena e, no ar, Cupido lança inutilmente suas flechas. Esses três quadros simbolizavam muitas coisas, pois Botticelli gostava de fazer alegorias. Mas talvez, sem que o tivesse percebido, representavam também a vitória dos humanistas na arte. A Igreja iria ainda lutar, durante meio século (1480-1534), para reconquistar o domínio sobre os temas da pintura.

Como se quisesse resolver de maneira justa o problema, Sisto IV chamou Botticelli a Roma (1481) e encarregou-o de pintar três afrescos na Capela Sistina. Tais trabalhos não figuram entre suas obras-primas; ele não se achava com disposição para pintar motivos religiosos. Ao voltar, porém, a Florença (1485), encontrou a cidade empolgada pelos sermões de Savonarola e foi também ouvi-lo. Ficou profundamente impressionado. Botticelli agasalhava sempre em si um traço de austeridade, e perdeu no poço dos primórdios de sua fé qualquer cepticismo que pudesse ter adquirido de Lourenço, Pulci e Policiano. Aquele ardoroso pregador de São Marco imprimiu-lhes, a ele e a Florença, o verdadeiro significado da religião: Deus deixara que O insultassem, flagelassem e crucificassem a fim de redimir a humanidade do pecado de Adão e Eva; somente uma vida virtuosa é que podia conseguir certa graça com o sacrifício de Deus

para Deus e, assim, escapar do inferno eterno. Foi mais ou menos nessa ocasião que Botticelli ilustrou a *Divina Comédia* de Dante. Voltou novamente com sua arte a serviço da religião e, mais uma vez, narrou a maravilhosa história de Maria e Jesus. Pintou para a igreja de São Barnabé um majestoso grupo da entronização da Virgem, cercada de vários santos; ela era ainda a terna e encantadora virgem que ele desenhara na oficina de Fra Lippo. Logo depois pintou a *Madonna da Romã* — a Virgem cercada de querubins cantando, o Filho segurando a fruta, cujas inúmeras sementes simbolizavam a disseminação da fé cristã. Em 1490, repetiu a epopéia da Divina Mãe em dois quadros: a *Anunciação* e a *Coroação*. Os anos, porém, já lhe pesavam e ele tinha perdido o forte brilho e a graça de sua arte.

Em 1498, foi Savonarola enforcado e queimado. Botticelli ficou horrorizado com esse extraordinário crime do Renascimento. Talvez tenha sido logo depois dessa tragédia que pintou o seu simbolismo complexo — a *Calúnia*. Contra um fundo de arcos clássicos e de um mar distante, três mulheres — Fraude, Decepção e Calúnia — conduzidas por um homem maltrapilho (Inveja), arrastam uma vítima nua, pelos cabelos, para o tribunal, onde um juiz com orelhas de burro, aconselhado pelas mulheres que personificam a Desconfiança e a Ignorância, está pronto a ceder à fúria e à sanha da turba e a condenar o homem caído; à esquerda, o Remorso, vestido de preto, contempla amargurado a Verdade nua — mais uma vez a Vênus de Botticelli, coberta com aqueles mesmos cabelos rastejantes. Era sua intenção que a vítima representasse Savonarola? Talvez, posto que as figuras nuas pudessem ter assombrado o monge.

O quadro de *A Natividade*, existente na Galeria Nacional de Londres, é a obra-prima final de Botticelli, confusa, porém colorida, e encerrando, pela última vez, a sua graça rítmica. Nele, tudo parece respirar uma felicidade divina; as damas da *Primavera* tornam a aparecer como anjos alados, saudando o nascimento milagroso do Salvador e dançando perigosamente em um ramo suspenso no ar. Sobre esse quadro Botticelli escreveu, em grego, no estilo de Savonarola, lembrando a Idade Média no apogeu da Renascença:

> Eu, Alessandro, pintei este quadro em fins do ano de 1500, nos tempos turbulentos da Itália... durante o cumprimento do Capítulo XI de São João, na segunda calamidade do Apocalipse, na liberdade do Diabo durante três anos e meio. Depois será ele acorrentado, segundo o Capítulo XII de São João, e vê-lo-emos esmagado, como neste quadro.

Depois de 1500 não temos nenhum quadro seu. Estava apenas com 56 anos e podia muito bem ser que possuísse ainda algum talento; cedeu, porém, lugar a Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo e caiu na pobreza. Os Médici, que haviam sido seu principal esteio, prestaram-lhe auxílio, mas eles mesmos já estavam decaindo. Botticelli morreu isolado e enfermo, aos 66 anos, e o mundo, indiferente, continuou em sua marcha célere.

Entre seus discípulos figurava Filippino Lippi, filho de seu professor. (Crowe e Cavalcaselle esforçaram-se por estabelecer a legitimidade do nascimento de Filippino; seus argumentos, porém, redundaram apenas em um desejo nobre.)[53] Esse "filho do amor" era amado por todos que o conheciam: homem delicado, afável, modesto, cortês, cujo "valor era tal" — diz Vasari — "que ofuscava a mancha de seu nascimento, se é que havia qualquer mancha". Sob a tutela do pai e de Sandro, aprendeu a arte da pintura tão rapidamente que já aos 23 anos produzia em *A visão de São Ber-*

nardo um retrato que, na opinião de Vasari, "só faltava falar". Quando os monges carmelitas decidiram terminar os afrescos, que haviam sido iniciados na capela Brancacci 60 anos atrás, deram a tarefa a Filippino, que contava apenas 27 anos de idade. O trabalho não se equiparava ao de Masaccio, porém, no afresco de *São Paulo falando a São Pedro na prisão,* Filippino concebeu uma figura memorável de dignidade simples e força serena.

Em 1489, por sugestão de Lourenço, o cardeal Caraffa chamou Filippino a Roma para decorar a capela do templo de Santa Maria sopra Minerva com cenas da vida de Santo Tomás de Aquino. No afresco principal, o artista, lembrando-se talvez de um quadro semelhante que Andrea da Firenze realizara um século antes, mostrou o filósofo triunfante, com Ario, Averróis e outros hereges a seus pés; naquele mesmo tempo, nas Universidades de Bolonha e Pádua, as doutrinas de Averróis estavam ganhando terreno sobre a fé ortodoxa. De volta a Florença, Filippino registrou, na capela de Filippo Strozzi, no templo de Santa Maria Novella, passagens da vida dos apóstolos São Filipe e São João em afrescos tão realistas que, diz a lenda, um menino tentou esconder um tesouro secreto em um buraco que Filippino representara no quadro que pintara na parede. Interrompendo essa série de trabalhos por algum tempo e substituindo Leonardo, pintou um altar para os monges de Scopeto. Escolheu o velho motivo: os magos adorando a Jesus, porém animou-o com figuras de mouros, índios e muitos Médici; um destes últimos, servindo como astrólogo, segurando um quadrante, figura entre os mais humanos e alegres retratos da Renascença. Finalmente (1498), como se quisesse dizer que os pecados do pai tinham sido perdoados, Filippino foi convidado para ir a Prato a fim de pintar uma *Madonna;* Vasari elogiou a obra, a Segunda Guerra Mundial destruiu-a. Filippino resolveu casar-se aos 40 anos e, durante algum tempo, conheceu as delícias e tribulações de pai. Morreu aos 47 anos, vitimado por um mal muito simples — inflamação das amígdalas (1505).

VII. A MORTE DE LOURENÇO

O próprio Lourenço não figurou entre os poucos que, naqueles séculos, chegaram à idade avançada. Como o pai, sofria de artrite e gota, a quase se acrescentava ainda uma perturbação de estômago que freqüentemente lhe causava dores horríveis. Experimentou uma dezena de remédios e só encontrava algum alívio, aliás passageiro, nos banhos quentes de águas minerais. Durante algum tempo, antes de sua morte, percebeu que ele, que pregava o evangelho da alegria, não ia ter muito tempo de vida.

Sua esposa morreu em 1488. Conquanto ele lhe tivesse sido infiel, sentiu sinceramente sua perda bem como a falta de sua ajuda. Ela lhe tinha dado muitos filhos, dos quais sete tinham sobrevivido. Lourenço cuidou zelosamente da educação de todos e, em seus últimos anos de vida, esforçou-se por orientá-los nos casamentos a fim de que suas uniões redundassem em felicidade para Florença e também para eles. Piero, o primogênito, contratou casamento com uma Orsini, a fim de conquistar amigos em Roma; Giuliano, o caçula, casou-se com a irmã do duque de Sabóia, recebeu de Francisco I o título de duque de Nemours e, assim, contribuiu para lançar um elo entre Florença e a França. Giovanni, o segundo de seus filhos, foi encaminhado para a carreira eclesiástica, à qual se devotou com carinho; agradava a todos pela sua boa índole, boas maneiras e bom latim. Lourenço persuadiu Inocêncio VIII a quebrar todos os precedentes, fazendo-o cardeal aos 14 anos de idade; o Papa aquiesceu pela mesma

razão que ditava a maioria dos casamentos da realeza, qual a de se ligar um governo a outro pelos laços de sangue.

Lourenço afastou-se da participação ativa no governo de Florença, delegando cada vez mais a Piero, seu filho, a direção dos negócios de Florença e os seus próprios, e procurou conforto na paz dos campos e nas palestras com os amigos. Desculpou-se em uma carta característica:

> Que se pode desejar melhor para um espírito bem equilibrado do que um lazer com dignidade? É o que todos os homens bons almejam, mas que apenas os grandes conseguem. Em meio aos negócios públicos, é-nos lícito desejar um dia de descanso; mas nenhum descanso nos deverá desviar a atenção dos problemas de nossa terra.
>
> Não posso negar que o caminho que me coube palmilhar foi árduo e acidentado, cheio de perigos e cercado de traições; consola-me, porém, ter contribuído para o bem-estar da minha terra, cuja prosperidade pode agora rivalizar com a de qualquer outro Estado, por mais florescente que seja. Também não deixei de dar atenção aos interesses e progresso de minha própria família, tendo sempre seguido o exemplo de meu avô Cósimo, o qual acompanhou os negócios públicos e particulares com igual desvelo. Tendo agora conseguido o objeto de meus cuidados, espero me seja lícito gozar as doçuras do lazer, partilhar da reputação de meus concidadãos e exultar com a glória de minha terra natal.

Mas pouco tempo lhe restou para desfrutar a paz com a qual não estava acostumado. Mal se mudou para sua vila em Careggi (21 de março de 1492), as dores de estômago intensificaram-se de modo alarmante. Chamaram médicos especialistas, os quais o fizeram beber uma mistura de pedras preciosas. Seu estado piorou rapidamente, reconciliando-se ele com a morte. Manifestou a Pico della Mirandola e Policiano sua mágoa de não poder viver o tempo suficiente para completar sua coleção de manuscritos para conforto deles e uso dos estudantes. Ao aproximar-se o fim, mandou chamar um sacerdote e, fazendo um último esforço, insistiu em deixar o leito para receber, de joelhos, os sacramentos. Pensou, naquele momento, no intransigente pregador que o denunciara como destruidor da liberdade e corruptor da mocidade, e desejou receber o perdão desse homem antes de morrer. Enviou um amigo a Savonarola para implorar-lhe que viesse ouvir sua confissão e dar-lhe uma absolvição mais preciosa. Savonarola atendeu ao chamado. Segundo Policiano, o pregador propôs a absolvição mediante três condições: Lourenço deveria ter uma verdadeira fé na misericórdia de Deus, deveria prometer que mudaria de vida se sarasse e enfrentaria a morte com fortaleza de ânimo. Lourenço concordou, recebendo assim a absolvição. De acordo com o primeiro biógrafo de Savonarola, G. F. Pico (não o humanista), a terceira condição era a de Lourenço prometer "restituir a liberdade a Florença". Na narrativa de Pico, Lourenço não respondeu a tal exigência, pelo que o frade deixou de dar-lhe a absolvição.[34] Lourenço morreu em 9 de abril de 1492, com a idade de 43 anos.

Quando a notícia de sua morte prematura chegou a Florença, quase toda a cidade chorou. Mesmo os adversários de Lourenço perguntavam a si próprios como se iria poder manter a ordem social em Florença ou a paz na Itália sem a sua mão orientadora.[35] A Europa reconheceu nele um verdadeiro estadista, possuidor das qualidades características daquele tempo; era "o homem da Renascença" em tudo, avesso, porém, à violência. Sua prudência, que aos poucos foi adquirindo na política, sua eloqüência

nos debates, simples, porém persuasiva, sua firmeza e coragem na ação fizeram com que os florentinos, com poucas exceções, esquecessem a liberdade que sua família destruíra. Muitos dos que não a tinham esquecido, dela se lembravam como sendo a liberdade das classes ricas em competir, pela força e chicanas, por um domínio na exploração de uma "democracia", onde apenas a terça parte da população podia votar. Lourenço usou sua força com moderação e para o bem do Estado, chegando até a negligenciar sua fortuna particular. Foi acusado de entregar-se à devassidão e de ter dado mau exemplo à mocidade florentina. Deu, no entanto, bom exemplo na literatura, restabeleceu a língua italiana na sua posição nas letras e rivalizou com seus protegidos na poesia. Apoiou as artes, fazendo-o com certa discriminação que firmou um padrão para a Europa. De todos os déspotas, foi ele o mais afável e o melhor. "Este homem viveu bastante para sua glória, porém muito pouco para a Itália," disse o Rei Fernando de Nápoles.[36] Depois de sua morte, Florença entrou em declínio e a Itália não teve mais paz.

CAPÍTULO V

Savonarola e a República

1492 — 1534

I. O PROFETA

A VANTAGEM do governo hereditário está na continuidade da administração; o mal está na mediocridade de quem governa. Piero di Lorenzo foi sucessor do pai, sem que surgissem dificuldades, porém seu caráter e erros fizeram com que se perdesse a popularidade na qual se assentara o domínio dos Médici. Era dotado de temperamento violento, inteligência mediana, vontade vacilante e admiráveis intenções. Continuou a dispensar a mesma generosidade de Lourenço aos artistas e homens de letras, porém com menos discriminação e tato; era fisicamente forte, sobressaía-se nos esportes e participava com freqüência e superioridade das competições atléticas, mais do que Florença julgava fosse conveniente para o chefe de um Estado em perigo. Figuravam entre seus muitos infortúnios o fato de os empreendimentos e extravagâncias de Lourenço terem exaurido o tesouro da cidade; da competição dos tecidos ingleses, que causava depressão econômica; de a esposa Orsini de Piero desprezar os florentinos, considerando-os um povo formado de lojistas; de o ramo colateral da família dos Médici, derivado de Lourenço, o Velho, irmão de Cósimo, ter começado a desafiar os descendentes deste último e dirigir um partido oposicionista em nome da liberdade. Coroou o infortúnio de Piero o ter sido ele contemporâneo de Carlos VIII de França, que invadiu a Itália, e de Savonarola, que se propunha substituir o domínio dos Médici pelo da religião de Cristo. Piero não tinha sido forjado para resistir a tais forças.

A família de Savonarola chegara de Pádua a Ferrara por volta do ano 1440, ocasião em que Miguel Savonarola foi convidado por Niccolò III d'Este para ser médico da corte. Miguel era homem de espírito religioso, coisa rara nos médicos; acostumara-se a censurar os *ferrarese* por preferirem romances à religião.[1] Seu filho Niccolò era médico medíocre; já Elena Bonacossi, a esposa, mostrava-se mulher de caráter forte e de grandes idéias. Girolamo foi o terceiro de seus sete filhos. Quiseram que estudasse medicina, porém ele achava o verbo de Tomás de Aquino mais interessante que a anatomia, e a solidão com os livros mais agradável do que os esportes da mocidade. Na Universidade de Bolonha, ficou horrorizado com o descaso dos estudantes para com a virtude. "Para que se seja considerado homem aqui" — escreveu ele — "é preciso que se macule a boca com as blasfêmias mais sórdidas, brutais e tremendas... Se se estuda filosofia e belas-artes, é a gente considerado um sonhador; se se vive casta e modestamente, um tolo; se se é devoto, hipócrita; se se acredita em Deus, um imbecil."[2] Girolamo deixou a universidade e voltou para a companhia de sua mãe e de

seus livros. Tornou-se preocupado, afligia-se com o pensamento do inferno e maldade dos homens; a primeira composição que dele se conhece foi um poema denunciando os vícios da Itália, inclusive dos papas, e jurando reformar o país e a Igreja. Passava muitas horas rezando e jejuava com tal fervor que os pais se assustavam com sua palidez. Em 1474, ouvindo os sermões da Quaresma de Frei Miguel, encheu-se ainda mais de devoção e rejubilou-se ao ver muitos *ferrarese* levarem máscaras, cabelos postiços, cartas de baralho, quadros indecorosos e outros objetos mundanos para uma fogueira na praça do mercado. Um ano depois, na idade de 23 anos, fugiu secretamente de casa e ingressou no mosteiro dos dominicanos, em Bolonha.

Escreveu uma carta muito terna aos pais, pedindo-lhes perdão por tê-los desapontado na expectativa que alimentavam de vê-lo progredir no mundo. Quando o importunaram para que voltasse, respondeu irado: "Cegos que sois! Por que chorais e vos lastimais ainda? Vós me dificultais, quando devíeis rejubilar-vos... Que posso dizer, se ainda continuais a afligir-vos, senão que sois meus inimigos inveterados e adversários da Virtude? Se é assim, eu vos digo, 'Passai todos para trás de mim, vós que procedeis mal!'"[3] Permaneceu seis anos no mosteiro de Bolonha. Pedia orgulhosamente que lhe confiassem as mais humildes tarefas, descobriram, porém, nele, talento para a oratória, e encarregavam-no de pregar. Foi, em 1481, transferido para São Marco, em Florença, tendo-lhe sido ordenado que pregasse na igreja de San Lorenzo. Seus sermões ali não foram bem acolhidos; eram demasiado teológicos e didáticos para uma cidade que conhecia a eloqüência e a elegância dos humanistas; sua congregação começou a diminuir à medida que decorriam as semanas. O prior ordenou-lhe que preparasse os noviços.

Foi provavelmente nos cinco anos seguintes que se formou o seu caráter final. À medida que aumentava a intensidade de seus sentimentos e objetivos, eles se iam estampando em suas feições, nos sulcos da testa, nos lábios grossos fechados com determinação, no imenso nariz que se curvava como se desejasse envolver o mundo, em um semblante sombrio e severo que exprimia infinita capacidade de amar e odiar. Era uma pequena figura torturada, perseguida por visões, em meio a aspirações frustradas e tempestades introvertidas. "Ainda sou de carne como vós" — escreveu ele aos pais — "e os sentidos não obedecem à razão, de modo que tenho de lutar cruelmente para evitar que o Demônio se lance sobre mim."[4] Jejuava e açoitava-se a si mesmo para dominar o que lhe parecia ser a inerente corrupção da natureza humana. Se personificava as instigações da carne e do orgulho como vozes de Satanás, era também com igual presteza que personificava as censuras de sua boa natureza. A sós em sua cela, glorificava sua solidão imaginando-se um campo de batalha de espíritos a pairarem sobre ele, para fazer o mal ou o bem. Afigurou-se-lhe, afinal, que os anjos e os arcanjos lhe falavam; recebia então suas palavras como sendo revelações divinas e, um belo dia, falou ao mundo como um profeta que fora escolhido para ser o mensageiro de Deus. Absorveu avidamente as visões apocalípticas atribuídas ao apóstolo João e herdou a escatologia do místico Joaquim de Flora. À semelhança de Joaquim, anunciou que o reino do Anticristo havia chegado, Satanás tinha conquistado o mundo e Jesus tinha chegado para começar Seu reinado na terra, e que a vingança divina iria abater-se sobre os tiranos, adúlteros e ateus que pareciam dominar a Itália.

Quando o prior mandou-o pregar na Lombardia (1486), Savonarola abandonou o estilo pedagógico de sua mocidade e deu a seus sermões a forma de denúncias sobre a imoralidade, profetizando a condenação eterna e fazendo apelos para que todos se ar-

rependessem de seus pecados. Milhares de pessoas que não tinham podido compreender seus argumentos anteriores ouviam, dessa vez, com. respeito, a nova eloqüência eivada de paixão de um homem que parecia falar com autoridade. Pico della Mirandola teve notícia do êxito do frade; pediu a Lourenço que sugerisse ao prior a volta de Savonarola para Florença. Savonarola partiu (1489); dois anos depois foi eleito prior de São Marco e Lourenço encontrou nele um inimigo que era mais correto e mais poderoso que qualquer outro que se lhe tinha atravessado no caminho.

Florença surpreendeu-se ao constatar que o pregador moreno que uma década antes a tinha deixado indiferente aos seus argumentos, atemorizava-a agora com suas fantasias apocalípticas, empolgando-a com descrições vivas do paganismo, corrupção e imoralidade de seus vizinhos, animando-lhe o coração para que se arrependesse, dando-lhe esperanças e renovando-lhe toda a intensidade da fé que havia inspirado e amedrontado sua juventude.

> A vós, mulheres, que vos glorificais com vossos adornos, cabelos e mãos, direi que sois todas feias. Gostaríeis de ver a verdadeira beleza? Contemplai o homem ou a mulher devotos, nos quais o espírito domina a matéria; observai-os quando estão orando, quando um raio de luz de divina beleza brilha sobre eles ao findarem a oração; vereis então a beleza de Deus iluminar-lhes os rostos. Será como se contemplásseis o rosto de um anjo.[5]

Os homens admiravam-se de sua coragem, pois atacava mais o clero e o papado do que os leigos, mais os príncipes do que o povo. Animou os pobres com um tom de radicalismo político:

> Nos dias de hoje não há graça nem dádiva do Espírito Santo que não possa ser comprada ou vendida. Por outro lado, os pobres vivem oprimidos com encargos danosos. Quando são chamados para pagar somas além de suas possibilidades, gritam-lhes os ricos: "Dêem-nos o resto." Há alguns que, tendo uma renda de 50 (florins por ano), pagam impostos sobre 100, enquanto os ricos pagam pouco, pois os impostos são regulados como lhes apraz. Meditai bem, vós que sois ricos, pois a aflição vos castigará. Esta cidade não será mais chamada Florença, mas sim um covil de ladrões, um lugar de baixezas e de derramamento de sangue. Depois, todos vós sereis atingidos pela pobreza ... e vosso nome, ó sacerdotes, transformar-se-á em nome de terror.[6]

Depois dos sacerdotes, atacou os banqueiros:

> Descobristes muitos meios de fazer dinheiro e muitos negócios que dizeis serem legais, mas em sua maior parte não são justos; corrompestes os funcionários e os magistrados da cidade. Ninguém pode convencer-vos de que a usura é pecado; vós a defendeis com perigo para vossa alma. Ninguém se envergonha de emprestar dinheiro com usura; sim, todos que agem ao contrário passam por tolos... Vossa fronte é a de uma prostituta, e vós não vos envergonhais. Dizeis que o ganho proporciona uma vida boa e agradável; e Jesus diz: "Bem-aventurados os pobres de espírito, que deles será o reino dos céus."[7]

E teve uma palavra para Lourenço:

> Os tiranos são incorrigíveis porque são orgulhosos, gostam de ser lisonjeados e não desejam restituir os ganhos mal adquiridos... Não dão ouvidos aos pobres,

> tampouco condenam os ricos... Corrompem os eleitores e criam tributos para agravar os encargos do povo[8]... O tirano costuma ocupar o povo com espetáculos e festivais a fim de que, pensando em seus próprios prazeres e não nos desígnios dele, o mesmo povo perca a noção da direção da comunidade e lhe deixe nas mãos as rédeas do governo.[9]

Não se desculpará a ditadura alegando que ela financia a literatura e a arte. A literatura e a arte são pagãs, disse Savonarola; os humanistas apenas fingem ser cristãos; aqueles autores antigos que eles tão laboriosamente exumam, cujas obras publicam e louvam, são estranhos a Jesus e às virtudes cristãs, e sua arte é uma idolatria a deuses de barro ou uma vergonhosa exibição de mulheres e homens nus.

Isso tudo perturbou Lourenço. Seu avô havia fundado e enriquecido o mosteiro de São Marco; ele mesmo fora pródigo em suas dádivas ao estabelecimento. Não lhe parecia razoável que um frade, que pouco podia saber das dificuldades do governo e que idealizava a liberdade que havia sido apenas o direito do forte em se utilizar do fraco sem os empecilhos da lei, viesse agora minar, do altar dos Médici, o apoio popular sobre o qual se firmara a força política de sua família. Procurou aplacar o frade; foi à missa em São Marco e enviou ricas dádivas ao mosteiro. Savonarola desprezou-as e, no sermão seguinte, declarou que um cão fiel não deixaria de latir em defesa de seu dono somente pelo fato de se lhe atirar um osso. Ao encontrar na caixa de esmolas uma grande soma de dinheiro, em ouro, uma dádiva fora do comum, desconfiou que isso partira de Lourenço e entregou-a a outro mosteiro, dizendo que a prata bastava para as necessidades de seus irmãos. Lourenço mandou cinco dos principais cidadãos conversar com ele e explicar que seus sermões inflamados provocariam atos violentos inúteis, e estavam prejudicando a ordem e a paz de Florença. Savonarola respondeu pedindo que dissessem a Lourenço que se arrependesse de seus pecados. Encorajaram um frade franciscano, célebre pela sua eloqüência, a que pregasse sermões populares a fim de afastar o público do templo do dominicano; o franciscano fracassou em seu objetivo. Multidão maior ainda, como jamais se vira, acorria ao templo de São Marco, a ponto de este não mais poder comportar a todos. A fim de fazer seus sermões da Quaresma de 1491, Savonarola mudou-se para o púlpito da catedral. Muito embora esse edifício tivesse sido projetado para abrigar uma grande massa de povo, ficava sempre abarrotado toda vez que o frade era escalado para falar. O enfermiço Lourenço não mais se esforçou para intervir em suas pregações.

Ao morrer Lourenço, a fraqueza de seu filho Piero fez com que Savonarola se tornasse o homem de maior força em Florença. Foi com relutância que o novo papa, Alexandre VI, consentiu que ele separasse seu convento da Congregação Lombarda (dos mosteiros dominicanos), de que fazia parte. Savonarola tornou-se, na prática, o chefe independente de sua comunidade monástica. Reformou os regulamentos e, sob sua gestão, elevou o nível moral e intelectual dos frades. Novos adeptos entraram a fazer parte de seu rebanho. A maior parte de seus 250 membros tributavam-lhe grande afeição e lhe eram fiéis, o que o sustentou em todos os seus atos, menos em sua última provação. Tornou-se mais ousado em suas críticas contra a imoralidade dos leigos e do clero daqueles tempos. Herdando, talvez sem que o percebesse, as opiniões anticlericais dos hereges valdenses e patarinos, que se ocultavam num e noutro ponto do norte da Itália e da Europa central, condenou a riqueza terrena do clero, a pompa das cerimônias eclesiásticas, "os grandes prelados com mitras de ouro e pedras preciosas... com finos mantos e estolas de rendas"; contrastando com essa riqueza,

conduzia-se com a simplicidade dos sacerdotes das primeiras igrejas; "estes tinham menos mitras de ouro e menos cálices, pois, por pouco que possuíssem, dele se desfaziam para socorrer aos pobres; ao passo que nossos prelados, com o objetivo de obter cálices, ainda roubam aos pobres seus únicos meios de subsistência".[10] A essas acusações, acrescentou o vaticínio de muitas desgraças. Predisse que Lourenço e Inocêncio VIII morreriam em 1492, o que realmente se deu. Prognosticou depois que logo os pecados da Itália e de seus déspotas e clero seriam vingados por um terrível desastre, que, depois disso, Jesus conduziria o país para um gloriosa reforma e que ele mesmo, Savonarola, ia morrer de morte violenta. Em princípios de 1494, prognosticou que Carlos VIII invadiria a Itália, e ele acolhia a invasão, como sendo uma castigo de Deus. Seus sermões, naquele tempo, diz um contemporâneo, eram "eivados de tantos horrores e alarmes, de gritos e lamentações, que toda a gente na cidade vivia assombrada e muda, como se todos estivessem meio mortos".[11]

Em setembro de 1494, Carlos VIII atravessou os Apeninos e invadiu a Itália; resolveu acrescentar o reino de Nápoles à coroa francesa. Em outubro, entrou no território florentino e sitiou a fortaleza de Sarzana. Piero julgou que poderia salvar Florença da França, como o fizera o pai contra o reino de Nápoles, indo pessoalmente ao encontro do inimigo. Encontrou-se com Carlos em Sarzana e cedeu a todas as suas exigências: Pisa, Livorno e todos os bastiões de Florença, no oeste, ficariam entregues aos franceses enquanto durasse a guerra, e Florença teria de adiantar 200.000 florins ($5.000.000) a Carlos para auxiliá-lo no financiamento da campanha.[12] Quando a notícia de tais concessões chegou a Florença, a *Signoria* e o Conselho se revoltaram. Contrariamente aos precedentes de Lourenço, não tinham sido consultados naquelas negociações. Liderados pelos adversários de Piero, os membros da *Signoria* resolveram depô-lo e restaurar a antiga República. Voltando de Sarzana, Piero encontrou os portões do Palazzo Vecchio fechados para ele. Ao dirigir-se para sua residência, o povo apupou-o e os garotos atiraram-lhe pedras. Temendo pela sua vida, fugiu da cidade com a família e os irmãos. A populaça saqueou o Palácio dos Médici e os jardins, bem como as casas dos agentes financeiros de Piero; fizeram uma pilhagem na coleção de arte que havia sido reunida por quatro gerações dos Médici, e o que restou foi vendido em leilão pelo governo. A *Signoria* ofereceu uma recompensa de cinco mil florins pela captura de Piero e do cardeal Giovanni de Médici, e dois mil se fossem entregues mortos. Enviaram cinco homens, inclusive Savonarola, a Pisa para solicitar condições melhores; Carlos atendeu-os cortesmente sem assumir, porém, nenhum compromisso. Quando a delegação partiu, os habitantes de Pisa arrancaram de seus edifícios os brasões de Florença, representados por um leão e lírios, declarando a própria independência. Carlos entrou em Florença, consentiu em fazer algumas pequenas modificações em suas exigências e, ansioso por chegar a Nápoles, conduziu o exército para o sul. Florença preparou-se então para uma das mais espetaculares experiências na História: a democracia.

II. O ESTADISTA

Em 2 de dezembro de 1494 o grande sino da torre do Palazzo Vecchio bateu solene convocando os cidadãos para um *parlamento*. A *Signoria* solicitou e recebeu poderes para nomear 20 homens, os quais, por sua vez, elegeriam uma nova *Signoria* e novos

magistrados para o mandato de um ano, após o que todos os cargos seriam preenchidos por sorte tirada de um registro de aproximadamente três mil homens com direitos civis. Os 20 membros dissolveram os conselhos e agências que, sob o governo dos Médici, examinavam e administravam os negócios públicos, e dividiram entre si as diversas funções. Não estavam adequadamente preparados para desempenhar tais tarefas, e as facções de famílias provocavam muitas discórdias em seu seio; desmantelou-se a nova máquina governamental, o comércio e a indústria não sabiam como agir, surgiu o desemprego e o caos tornou-se iminente, com grupos enfurecidos de pessoas que se reuniam nas ruas e praças. Piero Capponi persuadiu os 20 membros de que a ordem poderia ser salva se convidassem Savonarola para participar do conselho.

O frade chamou-os ao mosteiro e lhes expôs um ambicioso programa de legislação política, econômica e moral. Sob sua direção e a de Pietro Soderini, os *Vinte* prepararam nova constituição, em parte modelada na que, com tanto êxito, vinha mantendo a estabilidade da ordem em Veneza. Formou-se um *Maggior Consiglio* — Grande Conselho — composto de homens (ou seus antepassados nas três gerações anteriores) que haviam desempenhado cargos importantes no Estado; esses primeiros membros deveriam escolher 28 conselheiros adicionais em cada ano. Os órgãos executivos do governo tinham de permanecer exatamente como havia sido feito durante o domínio dos Médici: uma *Signoria* de oito priores e um *gonfaloniere,* eleitos pelo Conselho para um mandato de dois meses, e várias juntas — os *Doze,* os *Dezesseis*, os *Dez*, os *Oito* — para tratarem da administração, tributação e guerra. Protelou-se a criação de uma democracia completa por ser impraticável em uma sociedade ainda em grande parte formada de analfabetos e sujeita a movimentos eivados de paixão; contudo, o Grande Conselho, em número de quase três mil membros, era considerado um corpo representativo. Como não havia uma sala no Palazzo Vecchio que pudesse abrigar tão grande assembléia, Simone Pollaiuolo — *Il Cronaca* — foi encarregado de reformar parte do interior do edifício transformando-a em uma *Sala dei Cinquecento* — Sala dos Quinhentos — onde o Conselho pudesse reunir-se em sessões; oito anos mais tarde, Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo seriam encarregados de ali pintar seus quadros em paredes opostas, em uma famosa rivalidade. Através da influência e eloqüência de Savonarola, a constituição proposta recebeu o beneplácito do povo, nascendo a nova República em 10 de junho de 1495.

Essa República começou por conceder anistia a todos os partidários do regime dos Médici, que havia sido deposto. Generosamente aboliu todos os impostos, exceto o tributo de 10 por cento sobre os rendimentos das propriedades; os mercadores que dominavam no Conselho isentaram assim da taxação o comércio, e lançaram toda a carga sobre a aristocracia proprietária de terras e sobre os pobres que nelas trabalhavam. A instâncias de Savonarola, o governo criou um *monte di pietà* — fundo de socorro — o qual emprestava dinheiro a 7 por cento, libertando assim os pobres de dependerem dos usurários particulares, que chegavam a cobrar juros de 30 por cento. Ainda por sugestão do frade, o Conselho tentou reformar a moral por meio de leis: proibiu corridas de cavalos, canções carnavalescas impróprias, procedimentos profanos e jogos; os criados sentiam-se encorajados a delatar os patrões que jogavam, e os infratores eram punidos por meio de torturas; furavam as línguas dos blasfemadores, e os homossexuais eram degradados com punições implacáveis. Com o fito de levar a efeito essas reformas, Savonarola organizou uma polícia moral formada por rapazes de sua congregação. Estes juraram freqüentar regularmente a igreja; evitariam as cor-

ridas, desfiles, exibições acrobáticas, más companhias, literatura obscena, danças e escolas de música, e usariam cabelos curtos. Tais "bandos de esperança" vagueavam pelas ruas solicitando óbolos para a Igreja; dispersavam os grupos que se formavam para jogar e arrancavam dos corpos das mulheres os vestidos que julgavam indecentes.

A cidade aceitou, por algum tempo, tais reformas; muitas mulheres deram-lhes seu apoio, presas do entusiasmo; conduziam-se com decoro, vestiam-se com simplicidade e renunciaram às jóias. Uma revolução moral transformou o que tinha sido a alegre Florença dos Médici. O povo entoava hinos nas ruas. Não se ouviam mais as canções a Baco. As igrejas ficavam repletas, e os óbolos eram dados em quantidade sem precedentes. Alguns banqueiros e mercadores restituíram os ganhos que tinham conseguido ilegalmente.[13] Savonarola apelou para toda a população, a ricos e pobres, que evitassem a vadiagem e o luxo, que trabalhassem assiduamente e dessem bom exemplo com seu modo de vida. "Vossa reforma", disse ele, "deve começar com as coisas do espírito... Vossos bens temporais devem servir a vossa moral e a vossa situação religiosa, das quais eles dependem. Se ouvirdes que 'Estados não são governados por padre-nossos', lembrai-vos de que isto provém de um governo de tiranos... um governo destinado a oprimir uma cidade e não a libertá-la. Se desejais um bom governo, deveis restituí-lo a Deus."[14] Propôs que Florença pensasse em seu governo como tendo um rei invisível — o Próprio Jesus; e, sob essa teocracia, predisse a Utopia: "Ó Florença! Sereis então rica de bens espirituais e temporais; conseguireis assim a reforma de Roma, da Itália e de todos os países; as asas de vossa grandeza estender-se-ão por todo mundo."[15] Na verdade, nunca Florença se sentiu tão feliz como naquele tempo. Foi um belo momento na débil história da virtude.

A natureza humana, porém, continuou a ser a mesma. O homem, por natureza, não é virtuoso, e a ordem social mantém-se precariamente em meio aos conflitos manifestos ou secretos do ego, famílias, classes, raças e credos. Um poderoso elemento da comunidade florentina ansiava por poder freqüentar as tavernas, bordéis e casas de jogo para satisfazer seus instintos ou delas fazer fontes de lucros. Os Pazzi, os Nerli, os Capponi, o ramo mais jovem dos Médici e outros aristocratas que haviam causado a derrocada de Piero viviam enfurecidos ao ver o governo cair nas mãos de um frade. Ainda sobreviviam os remanescentes do partido de Piero, os quais esperavam uma oportunidade para restaurá-lo no governo e também a si mesmos nas posições que tinham perdido. Os frades franciscanos trabalhavam com zelo religioso contra o dominicano Savonarola, e pequeno grupo de cépticos desejava que caísse a peste em ambas as casas. Esses vários inimigos da nova ordem concordaram em satirizar seus adeptos, chamando-os de *Piagnoni* — chorões (pois muitos choravam ao ouvir os sermões de Savonarola), *Collitorti* — pescoços tortos, *Stropiccioni* — hipócritas, *Masticapaternostri* — mastiga padre-nossos; os que recebiam tais títulos chamavam seus adversários de *Arrabiati* — cães raivosos, dada a virulência de sua hostilidade. Em princípios de 1496, os *Arrabiati* conseguiram eleger, para *gonfaloniere,* um candidato seu, Filippo Corbizzi. Tendo-se reunido no Palazzo Vecchio um conselho de eclesiásticos, ele pediu que Savonarola comparecesse e acusou-o de atividades políticas impróprias de um frade, e vários sacerdotes, inclusive um de sua própria ordem dominicana, apoiaram a acusação. Ele respondeu: "Cumprem-se agora as palavras do Senhor: 'Os filhos de minha mãe lutaram contra mim.'... Não é crime um monge preocupar-se com os negócios deste mundo, salvo se neles intervier sem um objetivo mais elevado, e não procurar incentivar a causa da religião."[16] Desafiaram-no a que

dissesse se seus sermoes eram inspirados por Deus, porém, ele se recusou a responder. Savonarola voltou para sua cela com o coração amargurado.

Teria vencido os inimigos se os negócios estrangeiros o tivessem favorecido. Os florentinos, que louvavam a liberdade, estavam furiosos com Pisa por esta exigir e reter sua liberdade. Nem mesmo Savonarola ousava defender a cidade rebelde; um cônego da catedral que observara que os cidadãos de Pisa também tinham direito a ser livres foi severamente punido por uma *Signoria Piagnome*. Savonarola prometeu restituir Pisa a Florença e, precipitadamente, declarou que mantinha Pisa em suas mãos; mas, como desdenhosamente disse Maquiavel, ele era um profeta sem armas. Assim que Carlos VIII foi expulso da Itália, Pisa consolidou sua independência, fazendo uma aliança com Milão e Veneza. Os florentinos deploraram que Savonarola os tivesse amarrado a Carlos VIII, cuja estrela começara a apagar-se, e que só eles não tivessem participado da glória de expulsar os franceses da Itália.[17] Antes de abandonarem as fortalezas florentinas de Sarzana e Pietra Santa, os comandantes franceses venderam uma a Gênova e outra a Luca. Montepulciano, Arécio, Volterra e outras cidades dependentes de Florença foram agitadas por movimentos em prol de sua libertação; a cidade que havia sido outrora tão altiva e poderosa parecia prestes a perder quase todas as suas possessões adjacentes e todos os seus escoadouros comerciais através do Arno e do Adriático, bem como as estradas que conduziam a Milão e Roma. O comércio sofreu com tudo isso, a arrecadação de impostos de renda caiu bastante. O Conselho tentou financiar a guerra contra Pisa por meio de empréstimos arrancados à força dos cidadãos ricos, oferecendo-lhes títulos do governo em troca; mas, ao aproximar-se a bancarrota, tais títulos começaram a declinar, passando para menos de 80, 50 e até para menos de 10 por cento de seu valor nominal. Em 1496, as arcas do tesouro ficaram esgotadas e o governo imitou Lourenço, servindo-se, a título de empréstimo, de fundos que haviam sido confiados ao Estado destinados à dotação de noivas pobres. Na administração dos fundos governamentais, quer pelos *Arrabiati*, quer pelos *Piagnoni*, campearam a corrupção e a incompetência. Francesco Valori, eleito *gonfaloniere* (janeiro de 1497) por uma maioria de *Piagnoni*, no Conselho, enfureceu os *Cães Raivosos* ao excluí-los de todas as magistraturas e ao negar-lhes assento no Conselho quando estavam em falta com o pagamento dos impostos, concedendo apenas aos *Piagnoni* o direito de se dirigir ao Conselho e expulsando todo frade franciscano que pregasse contra Savonarola. Choveu quase diariamente, durante 11 meses, em 1496, o que arruinou as colheitas da estreita faixa de terra do interior. Em 1497, gente caía morta nas ruas, vítima da fome. O governo abriu postos de assistência para fornecer trigo aos pobres; mulheres morriam esmagadas pela multidão de pedintes. O partido dos Médici conspirou para restaurar Piero no governo; cinco chefes foram descobertos e condenados à morte (1497); recusaram-lhes uma apelação feita ao Conselho, a qual era, aliás, garantida pela constituição; foram executados poucas horas depois de terem sido condenados. Perceberam então muitos florentinos o contraste que havia entre as facções, violências e severidade da República, e a ordem e a paz do tempo de Lourenço. Multidões hostis faziam constantes demonstrações diante do mosteiro de Savonarola; *Piagnoni* e *Arrabiati* apedrejavam-se uns aos outros nas ruas. Quando o frade pregava no dia da Ascensão, em 1497. seu sermão foi interrompido por um conflito, ocasião em que seus inimigos procuraram apoderar-se dele, tendo sido rechaçados pelos amigos. Um *gonfaloniere* propôs à *Signoria* que o banissem como meio de acalmar a cidade; a proposta foi rejeitada pela maioria de apenas um voto. Em meio

àquele amargo desmoronamento de seu sonho, Savonarola enfrentou e desafiou a maior força da Itália.

III. O MÁRTIR

O Papa Alexandre VI não ficou muito preocupado com as críticas que Savonarola fez ao clero e à moral de Roma. Já tinha ouvido críticas idênticas antes; centenas de eclesiásticos queixavam-se há séculos de que muitos sacerdotes levavam vida imoral e de que os papas tinham mais apego à riqueza e ao poder do que lhes era lícito como vigários de Cristo.[18] Alexandre era de temperamento cordial; não se importava com um pouco de crítica enquanto se sentisse seguro na cadeira apostólica. O que o preocupava, no tocante a Savonarola, era a política do frade. Não a natureza semidemocrática da nova constituição; Alexandre não tinha interesse especial pelos Médici e talvez preferisse para Florença uma república fraca a uma ditadura forte. Alexandre temia outra invasão dos franceses; tinha-se unido à liga de Estados italianos que se formara para expulsar Carlos VIII do solo italiano e desencorajar um segundo ataque francês; ressentiu-se com o fato de Florença ter aderido à aliança com a França, achando ter sido Savonarola a força que estivera atrás dessa política, e suspeitando de manter ele correspondência secreta com o governo francês. Savonarola escreveu a Carlos VIII, mais ou menos naquela ocasião, três cartas aprovando a proposta do cardeal Giuliano della Rovere para que se realizasse um concílio geral de eclesiásticos e estadistas para se reformar a Igreja e depor Alexandre como sendo "infiel e herege".[19] O cardeal Ascanio Sforza, que representava Milão na corte papal, escreveu ao Papa para que pusesse fim às pregações e influência do frade.

Em 21 de julho de 1495, Alexandre escreveu uma breve nota a Savonarola:

> Ao nosso bem-amado filho, nossas saudações e bênção apostólica. Soubemos que, de todos os trabalhadores da vinha do Senhor, sois vós o mais zeloso, com o que muito nos rejubilamos, agradecendo ao mesmo tempo a Deus Todo-Poderoso. Soubemos também que declarastes que vossas predições não emanam de vós, mas sim de Deus. Desejamos, pois, para conveniência de nossa função como pastores, conversar convosco sobre tais matérias; assim, achando-nos, por esse meio, melhor informados da vontade de Deus, poderemos executá-la melhor. À vista disso, dado vosso voto de sagrada obediência, pedimos nos atenderdes sem demora. Acolher-vos-emos com toda benevolência.[20]

A carta foi um triunfo para os inimigos de Savonarola, pois colocou-o na situação de ter que terminar sua carreira como reformador ou então desobedecer flagrantemente ao Papa. Savonarola receou que, uma vez em poder do Papa, não pudesse voltar a Florença e viesse a terminar seus dias em um calabouço, em Santo Angelo, acarretando com isso a ruína de seus partidários. A conselho destes últimos, respondeu a Alexandre que se achava muito doente para fazer uma viagem a Roma. Que os motivos do Papa eram políticos, foi o que ficou demonstrado quando ele escreveu à *Signoria*, em 8 de setembro, protestando contra a aliança que ainda persistia entre Florença e a França, e exortando os florentinos a que não tolerassem a censura de serem eles os únicos italianos aliados aos inimigos da Itália. Alexandre ordenou, ao mesmo tempo, a Savonarola que desistisse de pregar e se submetesse à autoridade do Geral dos dominicanos, na Lombardia, indo para qualquer cidade que o Geral ordenasse. Savonarola

respondeu (29 de setembro) que a congregação não estava disposta a submeter-se ao Geral, mas que ele, entrementes, abster-se-ia de pregar. Em uma resposta conciliatória (16 de outubro), Alexandre repetiu sua proibição de pregar e manifestou a esperança de que Savonarola, assim que lhe permitisse o estado de saúde, fosse a Roma, quando então seria recebido com "espírito jovial e paternal".[21] Alexandre deixou que o problema ficasse nesse pé durante um ano.

Entrementes, o partido do prior havia reconquistado o domínio no Conselho e na *Signoria*. Os emissários do governo florentino, em Roma, suplicaram ao Papa que retirasse o interdito que pesava sobre as pregações do frade, explicando que Florença necessitava de seu estímulo moral na Quaresma. Ao que parece, Alexandre deu seu consentimento verbal, e, em 17 de fevereiro de 1496, Savonarola recomeçou a pregar na catedral. Mais ou menos nessa ocasião, Alexandre encarregou um erudito bispo dominicano de examinar os sermões de Savonarola que tinham sido publicados, e ver quais eram as heresias. O bispo relatou o seguinte: "Santíssimo Padre, este frade nada diz que não seja sensato e direito; ele fala contra a simonia e a corrupção dos sacerdotes, que, na verdade, é muito grande; ele respeita os dogmas e a autoridade da Igreja; por esse motivo, prefiro procurar fazer dele meu amigo — se necessário, oferecendo-lhe o cardinalato."[22] Alexandre, muito indulgentemente, enviou um dominicano a Florença para oferecer a Savonarola o solidéu vermelho. O frade não se sentiu desvanecido com o oferecimento, ao contrário, sentiu-se chocado; aquilo, para ele, era apenas outro exemplo de simonia. Sua resposta ao emissário de Alexandre foi a seguinte: "Vinde ouvir meu próximo sermão e tereis então minha resposta a Roma."[23]

Seu primeiro sermão naquele ano reabriu sua luta com o Papa. Constituiu um acontecimento na história de Florença. Metade da cidade, empolgada, quis ouvi-lo. Mesmo o vasto *duomo* não pôde abrigar todos os que desejavam entrar; era tal a aglomeração no interior do templo que quase ninguém se podia mexer. Um grupo de amigos armados escoltou o prior até a catedral. Ele começou explicando sua longa ausência do púlpito e afirmando toda a sua lealdade para com os ensinamentos da Igreja. Mas logo depois fez um desafio audacioso ao Papa:

> O superior não me pode dar qualquer ordem que seja contrária aos regulamentos de minha congregação; o Papa não pode dar qualquer ordem contrária à caridade ou ao Evangelho. Não creio que o Papa jamais chegasse a fazê-lo, mas se o fizesse, eu lhe diria então: "Agora não sois pastor, não sois a Igreja de Roma, vós errais." Toda vez que se vir claramente que as ordens dos superiores são contrárias aos mandamentos de Deus e especialmente quando forem contrárias aos preceitos de caridade, ninguém, neste caso, será obrigado a prestar obediência... Se eu visse claramente que, saindo da cidade, provocaria com isso a ruína espiritual e temporal do povo, não obedeceria a homem algum que me ordenasse para que saísse... pois, se lhe obedecesse, estaria desobedecendo às ordens do Senhor.[24]

No sermão para o segundo domingo da Quaresma, Savonarola denunciou a moral da capital da cristandade em termos ríspidos: "Mil, dez mil, catorze mil prostitutas são poucas para Roma, pois ali tanto os homens como as mulheres são prostituídos."[25] Esses sermões espalharam-se por toda a Europa por meio de uma nova maravilha, a máquina de impressão, e foram lidos em toda parte, até mesmo pelo sultão da Turquia. Provocaram uma guerra de panfletos dentro e fora de Florença, alguns deles acusando o frade de heresia e indisciplina, outros defendendo-o como sendo profeta e santo.

Alexandre procurou escapar indiretamente daquela guerra aberta. Ordenou, em novembro de 1496, que todos os mosteiros dominicanos da Toscana se unissem, formando uma nova congregação, a Congregação Romano-Toscana, diretamente sob a jurisdição do padre Giacomo da Sicília. O padre Giacomo inclinava-se favoravelmente para o lado de Savonarola, porém presumivelmente aceitaria a sugestão do Papa, qual a de se transferir o frade para outro ambiente. Savonarola recusou-se a obedecer à ordem de fusão e, passando por cima do Papa, apresentou seu caso ao povo em um panfleto intitulado: *Apologia dos Irmãos de São Marco.* "Essa fusão" — argumentou — "é impossível, desarrazoada e perniciosa; nem podem os irmãos de São Marco ficar obrigados a concordar com ela, pois os superiores não podem emitir ordens contrárias aos regulamentos, nem contrárias às leis de caridade e à felicidade de nossas almas."[26] Tecnicamente, todas as congregações monásticas ficavam sujeitas diretamente aos papas; o papa podia forçar a fusão mesmo contra a vontade delas; o próprio Savonarola, em 1493, tinha aprovado uma ordem de Alexandre, unindo à sua Congregação de São Marco a Congregação de Santa Catarina, de Pisa, contra a vontade desta última.[27] Alexandre não tomou, porém, medidas imediatas. Savonarola continuou a pregar e expediu para o povo uma série de cartas defendendo seu desafio ao Papa.

Aproximando-se o tempo da Quaresma de 1497, os *Arrabiati* prepararam-se para celebrar o carnaval com a mesma espécie de festivais, desfiles e canções que haviam sido sancionados sob o regime dos Médici. Contrapondo-se a esses planos, Fra Domenico, o leal auxiliar de Savonarola, deu instruções às crianças da congregação para organizarem uma comemoração muito diferente. Durante a semana do carnaval que precedia a Quaresma, elas percorreram, em bandos, a cidade, batendo de porta em porta e pedindo — às vezes exigindo — a entrega do que denominavam "vaidades" ou objetos amaldiçoados *(anathemase)* — quadros considerados imorais, canções de amor, máscaras e fantasias de carnaval, cabeleiras postiças, vestidos de fantasia, cartas de baralho, dados, instrumentos musicais, cosméticos, livros nocivos, como o *Decamerone* ou o *Morgante maggiore*... No último dia de carnaval, 7 de fevereiro, os mais ardentes partidários de Savonarola, cantando hinos, desfilaram em solene procissão acompanhando a figura do Menino Jesus, esculpida por Donatello e carregada por quatro crianças vestidas de anjo, até a Piazza della Signoria. Erguia-se ali uma grande pirâmide de material combustível, com 20 metros de altura e 80 metros de circunferência na base. As "vaidades" colhidas durante a semana, ou que eram trazidas para o sacrifício, inclusive manuscritos e objetos de arte preciosos, foram colocadas ou atiradas nos sete lances da pirâmide. Atearam fogo na pirâmide em quatro pontos e os sinos do Palazzo Vecchio começaram a badalar aclamando a primeira "queima das vaidades" de Savonarola. (Tais "fogueiras de vaidades" eram um antigo costume dos frades missionários.)

Os sermões que o frade proferiu na Quaresma levaram guerra a Roma. Embora aceitasse o princípio de que a Igreja devia ter alguma *terra firma* de poder temporal, ele argumentava que a riqueza da Igreja era a fonte de sua deterioração. As invectivas do frade não conheceram limites.

> A terra está cheia de sangue derramado e, no entanto, os sacerdotes mostram-se indiferentes; mais ainda, com seus maus exemplos, trazem a morte espiritual para todos. Eles se afastaram de Deus e sua religião consiste em passar as noites com as cortesãs... Dizem que Deus não cuida do mundo, que tudo é obra do acaso; tam-

> pouco acreditam que Cristo esteja presente no sacramento... Vinde para aqui, Igreja dissoluta. Diz o Todo-Poderoso: Eu vos dei belas vestes, porém delas fizestes ídolos. Dedicastes as baixelas sagradas à vaidade, os sacramentos à simonia. Vós vos tornastes uma desavergonhada cortesã com a vossa cobiça; sois pior que a fera; sois um monstro abominável. Uma vez vós vos envergonhastes de vossos pecados, mas agora já não vos envergonhais mais. Outrora os sacerdotes ungidos chamavam aos filhos de sobrinhos, mas agora os chamam de filhos... E assim, Ó Igreja prostituída, mostrastes a vossa decadência ao mundo inteiro, e a vossa podridão chega até às alturas.[28]

Em seus ataques, Savonarola fazia referências claras ao Papa Alexandre VI quando dizia que os sacerdotes ungidos já não escondiam sua paternidade. Por isso suspeitou que tais invectivas lhe trariam a excomunhão. Estava pronto para recebê-la.

> Muitos dizem que será decretada a excomunhão... No tocante a mim, suplico-Vos, ó Deus, para que venha depressa. Trazei-a bem alta numa lança, abri os portões para ela! Responderei a ela: e se eu não vos assombrar, podereis então dizer o que quiserdes... Ó Senhor, procuro apenas a Vossa cruz! Deixai-me ser perseguido; peço essa graça de Vós. Não me deixeis morrer em meu leito; deixai-me que eu Vos dê meu sangue, assim como Vós me destes o Vosso.[29]

Aqueles sermões apaixonados causaram furor em toda a Itália. Vinham homens de cidades distantes para ouvi-los; o duque de Ferrara veio incógnito; a catedral e a praça ficavam inteiramente tomadas pela multidão, e cada sentença fulminante de Savonarola era transmitida para fora do templo pelas pessoas que se encontravam em seu interior. Em Roma, o povo voltou-se quase unanimemente contra o frade e clamava para que fosse punido.[30] Os *Arrabiati* conseguiram predominância no Conselho, em abril de 1497, e — pretextando o perigo de uma peste — proibiram que se pregasse nas igrejas depois de 5 de maio. A instâncias dos agentes dos *Arrabiati,* em Roma, Alexandre assinou um decreto excomungando o frade (13 de maio), porém fez saber que rescindiria a excomunhão se Savonarola obedecesse aos chamados que lhe tinham sido feitos para que fosse a Roma. O prior, temendo ser aprisionado, recusou-se ainda a atender os chamados; durante seis meses, porém, guardou silêncio. Depois, no dia de Natal, celebrou missa cantada em São Marco, deu a Eucaristia aos frades e conduziu-os, em procissão solene, em volta da praça. Muitos ficaram escandalizados com o fato de um excomungado celebrar missa; Alexandre, no entanto, não protestou, ao contrário achava que poderia retirar a excomunhão se Florença participasse da liga na resistência contra uma segunda invasão por parte da França.[31] A *Signoria,* jogando com o êxito dos franceses, que tinha como certo, rejeitou a proposta. Em 11 de fevereiro de 1498, Savonarola completou sua rebelião pregando em São Marco. Denunciou a excomunhão como injusta e inválida e acusou de herege todo homem que sustentasse sua validez. Acabou ele mesmo expedindo uma excomunhão:

> Portanto, *anathema sit* (excomungado seja) aquele que dá ordens contrárias à caridade. Fosse tal ordem pronunciada por um anjo, até mesmo pela própria Virgem Maria e por todos os santos (o que é certamente impossível), *anathema sit*... E se qualquer papa se tiver manifestado ao contrário, seja ele declarado excomungado.[32]

Na véspera da Quaresma, Savonarola celebrou missa ao ar livre, defronte ao templo de São Marco, ministrou os sacramentos a uma multidão e suplicou publicamente: "Ó Senhor, se meus atos não são sinceros, se minhas palavras não são inspiradas por Vós, fazei-me morrer neste instante." Na mesma tarde, seus fiéis levaram a efeito uma segunda queima das "vaidades".

Alexandre informou a *Signoria* que lançaria um interdito sobre a cidade se não conseguissem dissuadir Savonarola de continuar com suas prédicas. Conquanto fosse inteiramente hostil ao prior, a *Signoria* recusou-se a impor-lhe silêncio, preferindo que o ônus de tal proibição ficasse a cargo do Papa; além disso, achava que o eloqüente frade poderia ser útil em combater um sumo pontífice que estava organizando os Estados Papais, no sentido de transformá-los em uma potência que poderia constituir ameaça para seus vizinhos. Savonarola continuou a pregar, porém apenas na igreja de seu mosteiro. O embaixador florentino relatou que os ânimos, em Roma, estavam tão agitados contra o frade que nenhum florentino ali se sentia seguro; temia que todos os mercadores florentinos, em Roma, viessem a ser lançados na prisão, caso o Papa concretizasse aquela ameaça de interdito. A *Signoria* cedeu e ordenou a Savonarola que cessasse de pregar (17 de março). Ele obedeceu, mas predisse grandes calamidades para Florença. Fra Domenico ocupou o púlpito do convento em seu lugar e serviu como seu porta-voz. Entrementes, Savonarola escreveu aos soberanos de França, Espanha, Alemanha e Hungria, solicitando-lhes que convocassem um concílio geral para se reformar a Igreja:

> Chegou o momento da vingança. O Senhor me ordena para que revele novos segredos e torne manifesto ao mundo o perigo que ameaça a barca de São Pedro em virtude de vossa demorada negligência. A Igreja está inteiramente dominada por abominações desde sua coroa até às solas de seus pés; no entanto, vós não somente não dais nenhuma solução, como ainda rendeis homenagem à causa desses males com que ela se acha poluída. Por conseguinte, o Senhor está grandemente enfurecido e há muito deixou-a sem pastor... Pois, testemunho por esse meio... que este Alexandre não é nenhum papa, nem o pode ser; por isso mesmo, deixando de lado o pecado mortal da simonia, pelo qual comprou o trono papal, vendendo diariamente os benefícios da Igreja a quem der o maior lance, e, também, pondo de lado seus outros vícios manifestos, eu declaro que ele não é cristão e não crê em Deus.[33]

Se — acrescentou — os reis convocarem a realização de um concílio, ele, Savonarola, comparecerá diante dele e provará todas essas acusações. Uma das cartas foi interceptada por um agente de Milão, e foi enviada a Alexandre.

Em 25 de março de 1498, um frade franciscano, pregando na igreja de Santa Croce, chamou a si aquele caso dramático, desafiando Savonarola para uma prova de fogo. Estigmatizou o dominicano de herege e falso profeta e propôs-se a caminhar sobre o fogo se Savonarola fizesse o mesmo. Achava, disse ele, que ambos seriam queimados, porém esperava, com este sacrifício, libertar Florença das desordens que haviam sido causadas por um orgulhoso dominicano que desobedecera ao Papa. Savonarola rejeitou o desafio; Domenico aceitou-o. A hostil *Signoria* aproveitou-se do ensejo para desacreditar o prior que, em sua opinião, tinha-se transformado em um demagogo agitador. Aprovou o recurso a métodos medievais e arranjou para que, em 7 de abril, Fra Giuliano Rondinelli, dos franciscanos, e Fra Domenico da Pescia entrassem em uma fogueira, na Piazza della Signoria.

No dia indicado, foi a grande praça tomada pela multidão ansiosa por ver um milagre ou o espetáculo do sofrimento humano. Todas as janelas e telhados que davam para aquele cenário foram ocupados pelos espectadores. No centro da praça, entre uma passagem de quase um metro de largura, erigiram-se duas piras de lenha misturadas com piche, óleo, resina e pólvora, destinadas a provocar grandes chamas. Os frades franciscanos tomaram lugar na Loggia dei Lanzi; os dominicanos entraram da direção oposta; Fra Domenico carregava uma hóstia consagrada e Savonarola um crucifixo. Os franciscanos reclamaram contra a capa vermelha de Fra Domenico, dizendo que talvez o prior, com seus feitiços, a tivesse tornado incombustível; insistiram para que ele a tirasse; Domenico protestou, porém acabou cedendo, pois a multidão também o exigiu. Os franciscanos pediram-lhe que tirasse também as outras vestes, as quais julgavam também tivessem feitiço; Domenico concordou, entrou no palácio da *Signoria* e mudou de roupa com outro frade. Os franciscanos instaram para que ele fosse proibido de se aproximar de Savonarola, receosos de novos feitiços; Domenico deixou-se cercar por eles. Proibiram-lhe que carregasse tanto o crucifixo como a hóstia para a fogueira; ele entregou o crucifixo, porém conservou a hóstia, resultando daí uma longa discussão teológica entre Savonarola e os franciscanos sobre se Cristo seria queimado com a aparência de pão. Entrementes, o paladino franciscano permaneceu no palácio implorando à *Signoria* que o salvasse de uma maneira ou outra. Os priores permitiram que os debates se prolongassem até ao anoitecer, anunciando depois que não se podia mais realizar aquela provação. Ludibriada naquela sua sede de sangue, a multidão atacou o palácio, sendo, porém, repelida; alguns *Arrabiati* procuraram agarrar Savonarola, porém a guarda deste último protegeu o frade. Os dominicanos voltaram para São Marco, vaiados pela população, se bem que, aparentemente, tivessem sido os franciscanos os principais causadores daquela demora. Muitos se queixaram de que Savonarola, depois de alegar que era inspirado por Deus e que Deus o protegeria, tinha permitido que Domenico o representasse na provação ao invés de ele mesmo enfrentá-la. Tais idéias espalharam-se pela cidade, desaparecendo os fiéis do prior da noite para o dia.

No dia seguinte, Domingo de Ramos, uma turba de *Arrabiati* e outros elementos resolveram atacar o mosteiro de São Marco. No caminho mataram alguns *Piagnoni,* inclusive Francesco Valori; a esposa deste último, atraída à janela pelos gritos do marido, foi transpassada por uma seta; saquearam e incendiaram a casa; um dos netos morreu sufocado. O sino de São Marco deu o alarme, chamando em socorro os *Piagnoni;* estes não apareceram. Os frades prepararam-se para defender-se com espadas e porretes; foi em vão que Savonarola lhes ordenou que largassem suas armas; ele mesmo se postou desarmado diante do altar, aguardando a morte. Os frades lutaram valentemente; Fra Enrico manejou sua espada com prazer secular, acompanhando cada golpe com um grito de *Salvum fac populum tuum, Domine* — "Salvai Vosso povo, Senhor!" A multidão hostil era, no entanto, muito mais numerosa que os frades; finalmente Savonarola conseguiu fazer com que eles abandonassem as armas; quando chegou uma ordem da *Signoria* para sua prisão e a de Domenico, os dois entregaram-se e foram levados para as celas do Palazzo Vecchio. Ao passarem pela multidão, foram por ela vaiados, espancados e cuspidos. No dia seguinte, Fra Silvestro foi também encerrado na mesma cela.

A *Signoria* enviou ao Papa um relatório sobre a provação e as prisões, solicitou que a absolvesse pela violência cometida contra um eclesiástico e pediu autorização para

submeter os prisioneiros a um julgamento, se necessário, à tortura. O Papa aconselhou que fossem os três frades enviados a Roma para ali serem julgados perante um tribunal eclesiástico; a *Signoria* recusou-se a fazê-lo; o Papa teve de se contentar com a participação de dois delegados seus no interrogatório dos acusados.[34] A *Signoria* estava decidida a condenar Savonarola à morte. Enquanto ele vivesse, seu partido também viveria; somente a morte do frade — assim julgava ela — é que podia serenar a luta de facções; esta havia dividido tanto a cidade e o governo, que a aliança com Florença tornara-se inútil a qualquer potência estrangeira, e Florença jazia exposta a conspirações internas e a ataques do exterior.

Seguindo o costume estabelecido pela Inquisição, os interrogadores submeteram os três frades a torturas em várias ocasiões, entre 9 de abril e 22 de maio. Silvestro sucumbiu logo. Respondera tão prontamente que os interrogadores acharam que sua confissão fora demasiado fácil para ser verdadeira. Domenico resistiu até ao fim; torturado até o ponto de quase morrer, continuou a declarar abertamente que Savonarola era um santo, um homem sem culpa e sem pecados. Savonarola, os membros estirados, exausto, desmaiou com a tortura; respondeu conforme lhe sugeriam. Ao refazer-se das dores, retratou a confissão; torturado novamente, cedeu outra vez. Após três provações, faltou-lhe o ânimo e assinou uma confissão dizendo que não tinha inspiração divina alguma, tachando-se de orgulhoso e ambicioso, e como tendo insistido junto aos governos estrangeiros e seculares para que convocassem um concílio geral da Igreja, acrescentando que tinha conspirado para depor o Papa. Sob as acusações de cisma e heresia, de terem revelado segredos de confissão como pretensas visões e profecias e de causarem lutas e desordens no Estado, os três frades foram condenados à morte por uma sentença conjunta do Estado e da Igreja. Alexandre enviou-lhes, complacentemente, a absolvição.

Em 23 de maio de 1498, a República parricida executou seu fundador juntamente com os companheiros dele. Despidos e descalços, foram conduzidos para a mesma Piazza della Signoria, onde, duas vezes, tinham queimado as "vaidades". Como daquelas vezes e como também por ocasião da experiência pela provação, reuniu-se grande multidão para assistir ao espetáculo; nesse dia, porém, o governo forneceu vinho e alimento ao povo. Um sacerdote perguntou a Savonarola com que espírito iria suportar aquele martírio; ele respondeu: "O Senhor sofreu muito por mim." Savonarola beijou o crucifixo que trazia consigo e não disse depois palavra. Os frades caminharam corajosamente para seu fim, Domenico quase alegremente, cantando o *Te Deum* em gratidão por morrer martirizado. Os três homens foram enforcados em um cadafalso e os garotos tiveram permissão de apedrejá-los depois de sufocados. Atearam uma grande fogueira debaixo deles, a qual os reduziu a cinzas. Atiraram estas cinzas no Rio Arno, pois receavam que viessem a ser veneradas como relíquias de santos. Alguns *Piagnoni,* arrostando desassombradamente qualquer perigo, ajoelharam-se na praça e, em prantos, rezaram. Todos os anos, até 1703, viam-se, na manhã de 23 de maio, flores espalhadas no mesmo lugar em que caíra o sangue quente dos frades. Hoje, uma placa, no pavimento, assinala o local do mais célebre crime na história de Florença.

Savonarola foi a Idade Média sobrevivendo na Renascença, e esta o destruiu. Ele viu a decadência moral da Itália sob a influência da riqueza e o declínio da fé religiosa. Resistiu brava e fanaticamente, posto que em vão, contra o espírito sensual e céptico daqueles tempos. Herdou o ardor moral e a simplicidade mental dos santos me-

dievais, e parecia deslocado e isolado em um mundo que cantava os louvores da Grécia pagã. Fracassou por causa de suas limitações intelectuais e de seu egoísmo que, embora perdoável, era irritante. Exagerou suas inspirações e capacidade e, simploriamente, subestimou a tarefa de opor-se imediatamente à força do papado e aos instintos dos homens. Compreende-se que se chocasse com a moral de Alexandre, porém foi imoderado em suas acusações e intransigente em sua política. Foi um protestante antes de Lutero, só que o foi no sentido de convocar a reforma da Igreja; não participou de nenhuma de suas dissensões teológicas. Mas sua lembrança tornou-se uma força no espírito protestante; Lutero chamou-o de santo. Sua influência na literatura foi fraca, pois esta se achava nas mãos de cépticos e realistas, como Maquiavel e Guicciardini; na arte, porém ela foi imensa. Fra Bartolommeo assinou o retrato que dele fez, como sendo o "Retrato de Girolamo de Ferrara, o profeta enviado por Deus". Botticelli passou do paganismo para a religião ao ouvir os sermões de Savonarola. Miguel Ângelo costumava ouvi-lo freqüentemente e lia seus sermões religiosamente; foi o espírito de Savonarola que agitou o pincel sobre o teto da Capela Sistina e traçou atrás do altar o formidável *Juízo Final*.

A grandeza de Savonarola estava em seu esforço por conseguir uma revolução moral, tornando os homens honestos, bons e justos. Sabemos que esta é a mais difícil de todas as revoluções, e não podemos nos maravilhar de que Savonarola tenha fracassado onde Jesus triunfou com tão pequena minoria de homens. Mas sabemos também que tal revolução é a única que assinalaria um progresso real nas questões humanas e que, ao lado dela, os movimentos sangrentos da História são apenas espetáculos efêmeros e ineficazes que tudo mudam menos o homem.

IV. A REPÚBLICA E OS MÉDICI: 1498-1534

O caos que quase havia abolido o governo naqueles últimos anos da ascendência de Savonarola nem por isso ficou mitigado com sua morte. O breve mandato de dois meses concedido a cada *Signoria* e *gonfaloniere* criava descontinuidade na área do executivo, inclinando-se os priores ou líderes para a irresponsabilidade e corrupção. Em 1502, o Conselho, dominado por triunfante oligarquia de homens ricos, procurou vencer parte dessas dificuldades, elegendo o *gonfaloniere* para toda a vida, de modo que, conquanto ficasse ainda sujeito à *Signoria* e ao Conselho, pudesse ele enfrentar os papas e os governantes seculares da Itália com igualdade de direitos. O primeiro homem a receber essa honra foi Pietro Soderini, um milionário amigo do povo, patriota sincero, cuja força de vontade e de espírito não era assim tão forte para que pudesse ameaçar Florença com uma ditadura. Soderini colocou Maquiavel entre seus conselheiros, governou prudente e economicamente e serviu-se de sua fortuna particular para novamente patrocinar a arte, coisa que havia sido interrompida durante o domínio de Savonarola. Com seu auxílio, Maquiavel substituiu as tropas mercenárias de Florença por uma milícia formada de cidadãos, a qual acabou forçando Pisa (1508) a ficar novamente como "protetorado" dos florentinos.

Mas, em 1512, a política exterior da República ocasionou o desastre que Alexandre VI havia predito. Florença persistira em sua aliança com a França, não obstante todos os esforços da "Liga Santa" de Veneza, Milão, Nápoles e Roma no sentido de se livrar dos invasores franceses. Tendo a Liga vencido na luta, resolveu então vingar-se de Florença, enviando tropas contra ela a fim de substituir a oligarquia republicana pela di-

tadura dos Médici. Florença resistiu e Maquiavel lutou arduamente para organizar a defesa. Prato, seu posto avançado, foi conquistada e saqueada, fugindo a milícia ante a invasão dos mercenários treinados da Liga. Soderini resignou a fim de evitar novo derramamento de sangue. Giuliano de Médici, filho de Lourenço, tendo contribuído com 10.000 ducados ($250.000) para o tesouro da Liga, entrou em Florença sob a proteção das armas espanholas, alemãs e italianas. O irmão, cardeal Giovanni, logo se uniu a ele; a constituição de Savonarola foi abolida e restabeleceu-se a ascendência dos Médici (1512).

Giuliano e Giovanni conduziram-se com moderação, e o povo, empolgado, aceitou a mudança de governo. Ao ser Giovanni eleito Papa Leão X (1513), Giuliano, que fora demasiado brando para que pudesse ser um brilhante homem de Estado, cedeu o governo de Florença a Lourenço, seu sobrinho. Este ambicioso jovem morreu depois de seis anos de desastrado governo. O cardeal Giulio de Médici, filho de Giuliano — o qual havia sido assassinado na conspiração dos Pazzi — proporcionou então a Florença uma administração excelente; depois que se tornou o Papa Clemente VII (1521), governou, da Santa Sé, a cidade. Florença tirou partido das desventuras dele para expulsar seus representantes (1527) e, novamente, durante quatro anos, gozou das tribulações da liberdade. Clemente, porém, temperou a derrota com diplomacia; utilizou-se das tropas de Carlos V para vingar os parentes que haviam sido expulsos da cidade; um exército de tropas espanholas e alemãs marchou contra Florença (1529) e repetiu a história de 1512; a resistência revestiu-se de grande heroísmo, mas foi em vão. Alessandro de Médici começou (1531) um regime de opressão, brutalidade e luxúria sem precedentes nos anais da História. Passar-se-iam três séculos antes que Florença tornasse a conhecer a liberdade.

V. A ARTE DURANTE A REVOLUÇÃO

Uma época de excitações políticas constitui geralmente estimulante para a literatura. Estudaremos depois dois escritores de primeira categoria — Maquiavel e Guicciardini — que pertenceram àquele período. Mas um Estado que está sempre à borda da bancarrota e empenhado em revolução quase permanente não favorece a arte — e muito menos a arquitetura. Alguns homens ricos, traquejados em flutuar na torrente, ainda davam reféns à sorte ao construírem palácios; assim, Giovanni Francesco e Aristóteles da Sangallo, trabalhando com os projetos de Rafael, construíram a mansão palacial da família Pandolfini. Em 1520-4, Miguel Ângelo fez para o cardeal Giulio de Médici uma nova sacristia, destinada à igreja de San Lorenzo — um simples e modesto domo quadrangular, conhecido por todo mundo como a guarida das mais belas esculturas de Miguel Ângelo, os túmulos dos Médici.

Entre os rivais do Titã, figurava o escultor Pietro Torrigiano, que trabalhou com ele no jardim de estatuária de Lourenço e quebrou-lhe o nariz para impor sua opinião. Lourenço ficou tão enfurecido com essa violência que Torrigiano tratou de refugiar-se em Roma, onde se alistou como soldado nas hostes de César Bórgia. Lutou valorosamente em várias batalhas, achou meios de ir à Inglaterra e fez ali os planos de uma das obras-primas da arte inglesa, o túmulo de Henrique VII, na Abadia de Westminster (1519). Vagando incansavelmente pela Espanha, esculpiu uma bela *Madonna e o Menino* para o duque de Arcos. Mas o duque não lhe pagou o que merecia; o escultor destruiu a estátua, e o aristocrata, para se vingar, denunciou-o como herege à

Inquisição; Torrigiano foi condenado a sofrer um pesado castigo, mas ludibriou os inimigos, jejuando até à morte.

Nunca Florença teve tão elevado número de grandes artistas, em um só tempo, como em 1492; muitos, porém, fugiram da vida turbulenta para exercer suas atividades em outros recantos. Leonardo foi para Milão, Miguel Ângelo, para Bolonha e Andrea Sansovino, para Lisboa. Este último recebeu seu cognome do Monte San Savino e fê-lo tão famoso que o mundo esqueceu seu verdadeiro nome, Andrea di Domenico Contucci. Filho de um trabalhador pobre, apaixonou-se pelo desenho e pela modelagem em argila; um bondoso florentino enviou-o para a oficina de Antônio del Pollaiuolo. Ele se desenvolveu rapidamente em sua arte; construiu para a igreja do Espírito Santo a capela do Sacramento, com estátuas e baixos-relevos "tão vigorosos e excelentes" — diz Vasari — "que neles não se nota uma falha sequer"; colocou diante dela uma grade de bronze que é um verdadeiro enlevo para os olhos. O Rei D. João II, de Portugal, pediu a Lourenço que lhe mandasse o jovem artista; Andrea foi e ali trabalhou nove anos em escultura e arquitetura. Saudoso da Itália, voltou a Florença (1500), mas logo se passou para Gênova e, finalmente, para Roma. Em Santa Maria del Popolo construiu dois túmulos de mármore — para os cardeais Sforza e Basso della Rovere — que foram apreciadíssimos, não obstante a atividade dos gênios naquela cidade, durante aquele período (1505-7). Leão X enviou-o a Loreto (1523-8), onde Andrea adornou a igreja de Santa Maria com uma série de baixos-relevos, desde a vida da Virgem, tão belos que o anjo na *Anunciação*, segundo Vasari, "nem parecia de mármore mas sim uma figura celestial". Logo depois, retirou-se para um sítio nas imediações de sua terra natal, Monte San Savino, onde viveu como camponês, morrendo, em 1529, aos 68 anos de idade.

Entrementes, a família della Robbia ia desempenhando fiel e habilmente o trabalho de Luca em argila envernizada. Andrea della Robbia ultrapassou em longevidade até mesmo os 85 anos de seu tio e teve tempo de preparar os três filhos nessa arte — Giovanni, Luca e Girolamo. As terracotas de Andrea têm um tom brilhante e sentimento tão terno que paralisam os olhos dos visitantes dos museus. Uma sala no Bargello acha-se enriquecida com seus trabalhos, e o Hospital dos Inocentes se sobressai com a meia-lua da *Anunciação* que o adorna. Giovanni della Robbia rivalizava com o pai de Andrea na excelência de seus trabalhos, como se pode ver no Bargello e no Louvre. Os della Robbia quase se limitaram a compor motivos religiosos no decorrer de três gerações; figuraram entre os mais fervorosos partidários de Savonarola; dois dos filhos de Andrea ingressaram na Irmandade de São Marco à procura da salvação.

Os pintores sentiram profundamente a influência de Savonarola. Lorenzo di Credi aprendeu sua arte com Verrocchio, imitou o estilo de Leonardo, seu companheiro, e adquiriu a doçura de seus quadros religiosos da devoção que lhe havia sido alimentada pela eloqüência e destino de Savonarola. Passou metade da vida pintando Madonas. Encontramo-las quase em toda parte: em Roma, Florença, Turim, Avinhão e Cleveland. As feições são pobres, as vestes, magníficas; talvez a *Anunciação*, existente na Galeria Uffizi, seja o melhor trabalho. Com a idade de 72 anos, achando que era tempo de sentir o sabor da santidade, Lorenzo foi viver com os monges de Santa Maria Nuova e aí morreu seis anos depois.

Piero di Cósimo recebeu seu cognome de Cósimo Rosselli, seu professor, pois "aquele que costuma ensinar com capacidade uma criatura, promovendo-lhe também o bem-estar, não deixa de ser um verdadeiro pai".[35] Cósimo chegou à conclusão

de que o discípulo o excedia na arte; chamado pelo Papa Sisto IV para decorar a Capela Sistina, levou Piero consigo. Este pintou ali *A Destruição das Tropas do Faraó no Mar Vermelho,* com um sombrio cenário de água, rochas e céu nublado. Deixou-nos dois magníficos retratos, que hoje estão em Haia: o de Giuliano da Sangallo e o de Francesco da Sangallo. Piero personificava o artista; interessava-se pouco pela sociedade e pelos amigos, amava a natureza e a solidão, absorvia-se nos quadros que pintava. Morreu sem se confessar e isolado, tendo transmitido sua arte a dois discípulos que, seguindo-lhe o exemplo, ultrapassaram o mestre: Fra Bartolommeo e Andrea del Sarto.

Baccio della Porta recebeu seu sobrenome da porta de San Piero, onde vivia; ao tornar-se frade, recebeu o nome de Fra Bartolommeo. Tendo estudado com Cósimo Rosselli e Piero di Cósimo, abriu uma oficina com Mariotto Albertinelli; pintou, em colaboração com ele, muitos quadros. Unia-os uma grande amizade que só terminou com a morte. Era um jovem modesto, ansioso por aprender e suscetível a toda influência. Procurou, durante algum tempo, imitar o sombreado sutil de Leonardo da Vinci; quando Rafael chegou a Florença, Baccio estudou perspectiva com ele, bem como a maneira de combinar melhor as cores; mais tarde visitou Rafael, em Roma, e pintou com ele um belo quadro a *Cabeça de São Pedro.* Finalmente, apaixonou-se pelo estilo majestoso de Miguel Ângelo; faltou-lhe, no entanto, a prodigiosa intensidade dos traços desse gigante. E quando tentou o monumental, perdeu na ampliação de suas idéias simples o encanto de suas qualidades — a bela profundidade e o suave matiz de suas cores, a garbosa simetria de sua composição e o caráter religioso e sentimental de seus temas.

Os sermões de Savonarola impressionaram profundamente a Baccio. Levou para a queima das "vaidades" todos os seus quadros de nus. Quando os inimigos do frade atacaram o convento de São Marco (1498), foi também um dos que correram em sua defesa; no decurso daquela situação jurou tornar-se monge se sobrevivesse; cumpriu o juramento, entrando, em 1500, para o mosteiro dos Dominicanos, em Prato. Durante cinco anos recusou-se a pintar, dedicando-se aos exercícios religiosos. Transferido para São Marco, concordou em acrescentar suas obras-primas em azul, vermelho e preto, aos afrescos róseos de Fra Angelico. Ali, no refeitório, pintou a *Madonna e o Menino* e o *Juízo Final*; no claustro, um *São Sebastião*, e, na cela de Savonarola, um grandioso retrato do frade com o aspecto de Pedro, o Mártir. O *São Sebastião* foi o único nu que pintou depois que se tornou monge. A princípio, colocaram-no na igreja de São Marco, mas era tão belo que algumas mulheres confessaram que, à sua vista, chegavam a ser agitadas por maus pensamentos. O prior vendeu-o a um florentino que o enviou ao rei de França. Fra Bartolommeo continuou a pintar até 1517, quando a moléstia lhe paralisou de tal forma as mãos que não pôde mais segurar o pincel. Morreu, naquele ano, com a idade de 45 anos.

Seu único rival na conquista da supremacia, entre os pintores italianos daquele período, foi outro discípulo de Piero di Cósimo, Andrea Domenico d'Agnolo di Francesco Vannucci, conhecido como Andrea del Sarto por causa do pai, que era alfaiate. Como a maioria dos artistas da Renascença, desenvolveu-se rapidamente em sua arte, tendo começado seu aprendizado aos sete anos. Piero maravilhou-se com a habilidade que o menino tinha para desenhar e notou, com entusiasmo, como Andrea, ao fechar a oficina em um feriado, passou o tempo desenhando as imagens dos famosos cartões feitos por Leonardo e Miguel Ângelo para a Sala dos Quinhentos, no

Palazzo Vecchio. Ao tornar-se Piero, na velhice, um mestre excêntrico, Andrea e seu companheiro de estudos, Franciabigio, instalaram sua própria *bottega* e, durante algum tempo, trabalharam juntos. Parece que Andrea começou sua carreira independente pintando, no átrio da igreja Annunziata (1509), cinco cenas da vida de San Filippo Benizzi, nobre florentino que fundara a Ordem dos Servitas para a veneração especial da Virgem Maria. Os afrescos, conquanto seriamente danificados pelo tempo, são tão notáveis pelo desenho, composição, brilhantismo da narrativa e suave matiz de suas cores harmoniosas, que o átrio da igreja constitui agora um dos alvos dos peregrinos da arte que visitam Florença. Andrea usou como modelo de uma das figuras femininas a mulher que, no decurso de suas pinturas, veio a ser sua esposa — Lucrécia del Fede, uma criatura sensual e briguenta, cujo rosto moreno e cabelos negros perseguiram o artista durante toda sua vida, exceto em seus últimos dias.

Em 1515, Andrea e Franciabigio tomaram a empreitada de pintar uma série de afrescos no convento da irmandade de Scalzo. Escolheram, como motivo, a vida de São João Batista; mas foi seguramente a mão de Andrea que revelou uma de suas especialidades, pintando o seio da mulher em toda a sua perfeita textura e forma. Em 1518, ele aceitou o convite de Francisco I para ir à França; aí pintou a figura da Caridade que se encontra agora no Louvre. Sua esposa, que ficara em Florença, pediu-lhe que voltasse; o rei consentiu que fosse, sob a condição de voltar, e confiou-lhe uma considerável soma de dinheiro para que lhe comprasse objetos de arte na Itália. Em Florença, Andrea gastou o dinheiro do rei na construção de uma casa para si e não voltou mais para a França. Às portas da falência, recomeçou a pintar e produziu para os claustros de Annunziata uma obra-prima que, diz Vasari, "em desenho, graça, excelência de colorido, vivacidade e relevo, fê-lo muito superior a todos os seus predecessores" — inclusive Leonardo e Rafael.[36] A *Madonna del Sacco* — absurdamente assim chamada porque Maria e José aparecem apoiando-se em um saco — está agora danificada e descorada; já não exprime todo o esplendor de seu colorido. Mas sua perfeita composição, os tons suaves e a serena apresentação de uma família — com José, subitamente alfabetizado, lendo um livro — torna o quadro uma das maiores pinturas da Renascença.

No refeitório do mosteiro de Salvi, Andrea desafiou Leonardo com a *Santa Ceia* (1526), escolhendo o mesmo momento e tema — "Um de vós me há de trair". Mais ousado que Leonardo, Andrea terminou o rosto de Jesus; mas, mesmo ele, ficou muito aquém de poder dar aquela profundeza espiritual e doce compreensão que costumamos conceber em Jesus. Contudo os Apóstolos aparecem fortemente individualizados, a ação é cheia de vida e as cores ricas, brandas e perfeitas. O quadro, visto da entrada do refeitório, transmite quase irresistivelmente a ilusão de uma cena real.

A Virgem Mãe não foi o motivo favorito de Andrea, como o era da maioria dos artistas da Renascença. Ele a pintou inúmeras vezes em estudos que fez da Sagrada Família, como se vê na Galeria Borghese, em Roma, ou no Museu Metropolitano, de Nova York. Pintou-a, em uma das relíquias da Galeria Uffizi, como *Madonna delle Arpie* (*Madona das Harpias* — assim chamada por causa dos fados vingadores representados no pedestal); é o mais belo quadro das Virgens, tendo Lucrécia como modelo, e o Menino é o mais fino dos trabalhos na arte italiana. Do outro lado do Arno, na Galeria Pitti, a *Assunção da Virgem* mostra-nos Apóstolos e mulheres santas olhando para o alto, maravilhados, também em atitude de adoração, enquanto querubins erguem para o céu a Madona que rezava — novamente a figura de Lucrécia. Dessa ma-

neira, na iluminação cheia de cores de Andrea, completa-se o movimento épico da Virgem.

Raramente se encontra sublimidade nos trabalhos de Andrea del Sarto; neles nem sempre se vê a majestade de Miguel Ângelo nem as insondáveis "nuances" de Leonardo da Vinci, nem a perfeição integral de Rafael, nem mesmo o alcance e a força dos grandes venezianos. Contudo, dentre os florentinos, é o que rivaliza com os venezianos em cores e com Correggio, na graça. O domínio nos tons — em sua profundidade, modulação e transparência — pode muito bem ser preferível à prodigalidade das cores que encontramos em Ticiano, Tintoretto e Veronese. Não encontramos variedade em Andrea; seus quadros movimentam-se dentro de um círculo de motivos e sentimentos muito pequeno; sua centena de Madonas é sempre a mesma jovem mãe italiana, modesta e graciosa e, finalmente, cheia de doçura. Ninguém, porém, o ultrapassou na composição, e poucos foram os que o sobrepujaram em anatomia, modelos e desenhos. "Há um sujeitinho em Florença" — disse Miguel Ângelo a Rafael — "que lhe vai dar o que fazer se algum dia se empenhar em fazer grandes trabalhos."[37]

Andrea não chegou a viver até a plena maturidade. Os vitoriosos alemães, conquistando Florença em 1530, infestaram-na com a peste, tendo Andrea sido uma de suas vítimas. A esposa, que havia despertado nele todas as torturas dos ciúmes que a beleza traz ao casamento, abandonou-lhe o quarto nos últimos dias em que se debatia em febre, e o artista, que lhe havia dado uma vida quase imortal, morreu completamente isolado, com a idade de 44 anos. Por volta de 1570, Iacopo da Empoli foi ao átrio da igreja Annunziata para copiar a *Natividade* de del Sarto. Uma velha que ia assistir à missa deteve-se a seu lado e, apontando para a figura do primeiro plano do quadro, disse: "Sou eu." Lucrécia vivera mais 40 anos.

Os poucos artistas que aqui comemoramos devem ser considerados não como registro, mas, sim, como representantes do gênio plástico e gráfico daquele período. Houve também outros escultores e pintores da época que ainda levam uma existência fantasmagórica nos museus — Benedetto da Rovezzano, Franciabigio, Ridolfo Ghirlandaio e centenas de outros. Havia artistas meio reclusos, monásticos e seculares, que ainda praticavam a arte de iluminar manuscritos, como Fra Eustáquio e Antônio di Girolamo; havia calígrafos, cuja letra poderia desculpar Federigo de Urbino ao lastimar o invento da máquina de impressão; entalhadores, como Baccio d'Agnolo, cujas cadeiras, mesas, arcas e camas trabalhadas foram a glória das casas de Florença; e, como esses, inúmeros outros em artes menores, cujos nomes se desconhecem. Florença era tão rica em obras de arte que pôde suportar as depredações de invasores, pontífices e milionários, desde Carlos VIII até nossos próprios tempos, e ainda reter tantas obras de fino lavor que homem algum chegou a examinar todos os tesouros depositados nessa única cidade pelos dois séculos da Renascença, ou por um século apenas; pois a grande era de Florença, na arte, começara com a volta de Cósimo do exílio, em 1434, e terminou com a morte de Andrea del Sarto em 1530. A luta civil, o regime puritano de Savonarola, o sítio, a derrota e a peste haviam destruído o espírito alegre dos dias de Lourenço e haviam esfacelado a frágil lira da arte.

Mas os acordes haviam sido desferidos e sua música ecoou por toda a península. Chegaram para os artistas florentinos encomendas de outras cidades italianas, até mesmo da França. Espanha, Hungria, Alemanha e Turquia. Afluíram a Florença centenas e centenas de artistas para aprender sua ciência e formar seus estilos — Piero

della Francesca, Perugino, Rafael... De Florença, uma centena de artistas levou o evangelho da arte a um sem-número de cidades italianas e países estrangeiros. Nessa grande quantidade de cidades, o espírito e o gosto da época, a generosidade dos homens ricos e a herança da técnica trabalharam juntamente com o estímulo de Florença. Logo depois toda a Itália, desde os Alpes até a Calábria, estava pintando, esculpindo, construindo, compondo e cantando, em verdadeiro frenesi criador que parecia saber, na febre de sua pressa, que logo a riqueza desapareceria na guerra e o orgulho da Itália seria humilhado sob uma tirania estrangeira, fechando-se novamente as portas da prisão do dogma sobre o maravilhoso e exuberante espírito do homem da Renascença.

LIVRO III

O ESPLENDOR DA ITÁLIA

1378-1534

CAPÍTULO VI

Milão

I. CENÁRIO

FAREMOS injustiça à Renascença se concentrarmos nossos estudos em Florença, Veneza e Roma. Durante uma década, ao tempo de Lodovido e Leonardo, ela foi mais brilhante em Milão. A libertação e exaltação da mulher encontraram sua melhor personificação em Isabella d'Este, em Mântua. Parma glorificou-se com Corregio, Perúgia, com Perugino e Orvieto, com Signorelli. A literatura atingiu um ponto culminante com Ariosto, em Ferrara, o mesmo se dando com o cultivo das boas maneiras em Urbino, nos dias de Castiglione. Celebrizaram-se a arte da cerâmica, em Faença, e o estilo arquitetural de Palladio, em Vicenza. Fez reviver Siena com Pinturicchio, Sassetta e Sodoma, e tornou Nápoles a terra e o símbolo da existência alegre e da poesia idílica. Precisamos atravessar a incomparável península, desde o Piemonte até a Sicília, e deixar a variedade de vozes das cidades mergulhar no coro polifônico da Renascença.

A vida econômica dos Estados italianos, no século XV, era tão variada como seu clima, dialetos e costumes. O norte — *i.e.*, para cima de Florença — podia sofrer invernos rigorosos, congelando, às vezes, o Rio Pó de ponta a ponta; no entanto, a região costeira em torno de Gênova, protegida pelos Alpes ligurianos, gozava de clima suave quase todos os meses. Veneza podia cobrir de brumas e cerração seus palácios, torres e canais; Roma podia-se mostrar ensolarada, porém miasmática. Nápoles era um paraíso climático. Em toda a parte, num tempo ou noutro, sofriam as cidades e seus arredores terremotos, inundações, secas, tornados, fome, pestes e guerras, que uma natureza malthusiana diligentemente proporciona, a fim de compensar-se dos êxtases reprodutores da espécie humana. Nas cidades, os velhos artífices forneciam aos pobres um meio de vida e aos ricos coisas supérfluas. Somente a indústria têxtil alcançou a fase das fábricas e do capitalismo; uma fábrica de sedas em Bolonha contratara com as autoridades municipais para fazer "o trabalho de quatro mil tecelãs".[1] Pequenos mercadores, importadores e exportadores, professores, advogados, médicos, administradores e políticos formavam uma complexa classe média; o clero rico e mundano emprestava a cor de seus mantos e sua graça às cortes e às ruas; e monges e frades, sombrios ou joviais, saíam à cata de óbolos, alguns em busca de romance.

A aristocracia de proprietários de terras e financistas vivia a maior parte do tempo dentro dos muros da cidade, ocasionalmente em vilas rurais. No alto, um banqueiro, *condottiere,* marquês, duque, doge, ou rei, com sua esposa ou amante, presidia a uma corte enredada pela excessiva magnificência e iluminada pela arte. Na zona ru-

ral, o camponês lavrava seus modestos acres ou as terras de algum senhor feudal, e vivia em uma pobreza tão tradicional, que isso raramente fazia parte de suas cogitações.

Existia escravidão em pequena escala, principalmente no serviço doméstico dos ricos; ocasionalmente, como suplemento e corretivo do trabalho livre, nas grandes propriedades, especialmente na Sicília, e em um ponto e outro da Itália.[2] O mercado de escravos aumentou a partir do século XIV; mercadores venezianos e genoveses importavam-nos dos Bálcãs, sul da Rússia e Islã; escravos mouros, tanto homens como mulheres, eram considerados um belo ornamento das cortes italianas.[3] Em 1488, o Papa Inocêncio VIII recebeu uma centena de escravos mouros como presente de Fernando, o Católico, e distribuiu-os, como benefícios, entre os cardeais e outros amigos.[4] Em 1501, após a conquista de Cápua, muitas mulheres da cidade foram vendidas como escravas em Roma.[5] Esses fatos esparsos, porém, ilustram mais a moral do que a economia da Renascença; a escravidão raramente exerceu papel significativo na produção de mercadorias ou em seu transporte.

Os transportes eram, em sua maior parte, feitos em lombos de burro ou por carro ou por vias fluviais, canais ou mar. Os mais abastados viajavam a cavalo ou em carruagens puxadas a cavalo. A velocidade era moderada, porém empolgante; levavam-se dois dias e era preciso ter uma boa espinha para viajar de Perúgia a Urbino — 64 milhas; um barco chegava a levar 14 dias para ir de Barcelona a Gênova. Eram numerosas as estalagens; muito barulhentas, sujas e sem conforto. Uma, em Pádua, podia abrigar 200 hóspedes e acomodar 200 cavalos. As estradas eram más e perigosas. As principais ruas das cidades eram calçadas de pedra, e apenas excepcionalmente iluminadas à noite. Trazia-se água boa das montanhas; raramente se fazia isso diretamente para cada casa; em geral era a água levada para fontes públicas artisticamente construídas, junto às quais reuniam-se mulheres simples e homens desocupados e espalhavam as notícias do dia.

As cidades-estado que dividiam a península eram governadas, em alguns casos — Florença, Siena, Veneza — por oligarquias de mercadores; na maioria das vezes, por déspotas de várias categorias que haviam eliminado as instituições republicanas ou comunais prejudicadas pela exploração de classes e a violência da política. Da concorrência de homens fortes surgia um — quase sempre de nascimento humilde — que dominava e destruía ou contratava os restantes, tornava-se o senhor absoluto e, em alguns casos, transmitia o poder a seu herdeiro. Governaram assim os Visconti e Sforza em Milão, os Scaligeri em Verona, os Carraresi em Pádua, os Gonzaga em Mântua e os Estensi em Ferrara. Tais homens gozavam de precária popularidade porque refreavam as facções, tornando, ao mesmo tempo, a segurança da vida e propriedades das cidades sujeitas a seus caprichos. As classes inferiores aceitavam-nos como último refúgio contra a ditadura dos ducados; os camponeses a eles se ajustavam porque a comuna não lhes dava proteção nem tampouco justiça e liberdade.

Os déspotas eram cruéis porque se sentiam inseguros. Sem uma tradição de direitos legítimos para apoiá-los, sujeitos a todo momento ao assassínio ou revolta, cercavam-se de guardas, comiam e bebiam sempre receosos de serem envenenados e esperando sempre morrer de morte natural. Nas primeiras décadas governavam através de artimanhas, corrupção e assassínios e praticavam toda uma arte maquiavélica, antes que Maquiavel tivesse nascido; depois de 1450, sentiram-se mais seguros graças ao beneplácito do tempo e contentaram-se com meios pacíficos no governo. Suprimiam as críticas e dissensões e mantinham uma horda de espiões. Viviam luxuosamente e os-

tentavam impressionante pompa. Contudo, ganharam tolerância e respeito, até mesmo — como em Ferrara e Urbino — a devoção de seus súditos, melhorando a administração, fazendo justiça imparcial onde seus interesses não estavam envolvidos, auxiliando o povo em épocas de fome e em outras emergências, aliviando o desemprego com obras públicas, construindo igrejas e mosteiros, embelezando suas cidades com arte e sustentando eruditos, poetas e artistas que pudessem polir sua diplomacia, abrilhantar sua aura e perpetuar seu nome.

Freqüentemente faziam os déspotas pequenas guerras, procurando a miragem da segurança por meio do aumento de suas fronteiras e tendo um sequioso apetite por terras onde pudessem taxar. Não enviavam à guerra sua própria gente, pois teriam então que armá-la, o que poderia ser um suicídio; ao invés disso, contratavam mercenários, pagando-lhes com os resultados das conquistas, resgates, confiscos e pilhagens. Aventureiros destemidos desciam os Alpes, muitas vezes acompanhados de bandos de soldados famintos, e vendiam seus serviços como *condottieri* a quem lhes fizesse o maior lance, mudando de partido segundo as flutuações dos salários. Um alfaiate de Essex, conhecido na Inglaterra como *Sir* John Hawkwood e na Itália como Acuto, combateu com sutileza estratégica e habilidade tática contra Florença e depois a favor dela, amealhou uns 100.000 florins, morreu como distinto lavrador em 1394 e foi enterrado com todas as honras em Santa Maria del Fiore.

O déspota custeava a educação assim como a guerra, construía escolas e bibliotecas e sustentava academias e universidades. Todas as cidades da Itália tinham uma escola, geralmente provida pela Igreja; toda grande cidade tinha uma universidade. Sob a disciplina dos humanistas, universidades e cortes, melhoraram as maneiras e o gosto do povo; em cada dois italianos havia um conhecedor de arte; todo centro importante tinha seus próprios artistas e seu próprio estilo de arquitetura. A alegria de viver espalhou-se pelas classes cultas de uma extremidade a outra da Itália; as maneiras eram relativamente requintadas, se bem que os instintos tenham ficado livres de uma maneira sem precedentes. Jamais, desde os dias de Augusto, tinham tido os gênios tal assistência, tal concorrência estimuladora e tal liberdade.

II. PIEMONTE E LIGÚRIA

No noroeste da Itália e no que é agora o sudeste da França ficava o principado de Sabóia-Piemonte, cuja casa soberana era, até 1945, a mais antiga família real da Europa. Fundado pelo conde Umberto I, como Estado dependente do Sacro Império Romano, este pequeno e orgulhoso principado expandiu-se, em um momento de glória, sob o governo do "Conde Verde" Amadeu VI (1343-83), que lhe anexou Genebra, Lausanne, Aosta e Turim, fazendo desta última a sua capital. Nenhum governante de seu tempo gozou, como ele, de tão boa reputação em matéria de sabedoria, justiça e generosidade. O Imperador Sigismundo elevou os condes a duques (1416), porém o primeiro duque, Amadeu VIII, perdeu a cabeça — quando aceitou a indicação como antipapa Félix V (1439). Um século depois, foi a Sabóia conquistada para a França por Francisco I (1536). Sabóia e Piemonte tornaram-se um campo de batalha entre a França e a Itália; Apolo entregou-os a Marte; permaneceram nas águas paradas da torrente italiana e não sentiram toda a efusão da Renascença. Há na bela Galeria de Turim e em Vercelli pinturas interessantes, porém medíocres, de Defendente Ferrari.

A Ligúria, ao sul do Piemonte, encerra toda a glória da Riviera italiana: a leste a Riviera di Levante — a Costa do Levante; a oeste, a Riviera di Ponente — a Costa do Poente, e, em sua junção, Gênova, quase tão resplendente quanto Nápoles, num trono de colinas e num grande pedestal de mar azul. A Petrarca afigurava-se "uma cidade de reis, o próprio templo da prosperidade, a porta da alegria";[6] isso, porém, foi antes da derrocada dos genoveses em Chioggia (1378). Enquanto Veneza se recuperava rapidamente pela cooperação sistemática e abnegada de todas as classes na restauração do comércio e da solvência, Gênova continuava sua tradição de lutas civis entre os próprios nobres e entre os nobres e o povo. A opressão da oligarquia provocou uma pequena revolução (1383): os açougueiros, armados dos persuasivos instrumentos de seu ramo de negócio, conduziram a multidão ao palácio do doge e forçaram uma redução nos impostos e a exclusão dos nobres do governo. Em cinco anos (1390-4), Gênova teve 10 revoluções; 10 doges subiram ao poder e dele foram depostos; por fim a ordem parecera-lhe mais preciosa que a liberdade, e a castigada República, temendo ser absorvida por Milão, entregou-se, com suas Rivieras, à França (1396). Dois anos depois foram os franceses expulsos em violenta revolta; travaram-se cinco batalhas sangrentas nas ruas; 20 palácios foram incendiados, os edifícios do governo saqueados e destruídos. O valor da destruição de propriedades montou a um milhão de florins. Gênova novamente achou insuportável o caos da liberdade e rendeu-se a Milão (1421). O governo milanês tornou-se-lhe intolerável; a revolução restaurou a República (1435), recomeçando assim a luta das facções políticas.

O único elemento de estabilidade em meio àquelas flutuações foi o Banco de São Jorge. Durante a guerra com Veneza, o governo levantou empréstimos junto a seus cidadãos, dando-lhes notas promissórias. Depois da guerra não pôde resgatá-las, pelo que entregou aos credores a renda das taxas alfandegárias do porto. Os credores organizaram-se então, formando a Casa di San Giorgio, elegeram uma diretoria de oito governadores e receberam do Estado um palácio para seu uso. A Casa — Companhia — foi bem dirigida, sendo a menos corrupta instituição da República. Foi-lhe confiada a arrecadação dos impostos; emprestou parte de seus fundos ao governo e recebeu, em troca, propriedades substanciais na Ligúria, na Córsega, no Mediterrâneo oriental e no Mar Negro. Tornou-se, ao mesmo tempo, o tesouro do Estado e Banco particular, aceitando depósitos, descontando títulos e concedendo empréstimos ao comércio e à indústria. Como todos os partidos encontravam-se financeiramente amarrados a ela, todos a respeitavam e a deixaram incólume durante as revoluções e a guerra. Ainda se vê na Piazza Caricamento seu esplendoroso palácio da Renascença.

A queda de Constantinopla foi um golpe quase fatal para Gênova. A rica colônia genovesa de Pera, próxima a Constantinopla, fora tomada pelos turcos. Quando a República empobrecida submeteu-se mais uma vez à França (1458), Francesco Sforza financiou uma revolução que expulsou os franceses e tornou Gênova novamente uma dependência de Milão (1464). A confusão que enfraqueceu esta última após o assassínio de Galeazzo Maria Sforza (1476) proporcionou aos genoveses um breve intervalo de liberdade, mas quando Luís XII se apoderou de Milão (1499), Gênova caiu igualmente em seu poder. Por fim, no longo conflito entre Francisco I e Carlos V, um almirante genovês, Andrea Doria, empregou seus navios contra os franceses, expulsou-os de Gênova e estabeleceu nova constituição republicana (1528). À semelhança dos governos de Florença e Veneza, era uma oligarquia comercial: somente eram emancipadas as famílias cujos nomes encontravam-se inscritos em *il libro d'oro* (o li-

vro de ouro). O novo regime — um senado de 400 membros, um conselho de 200, um doge eleito por dois anos — trouxe uma paz disciplinada para as facções e manteve a independência de Gênova até à chegada de Napoleão (1797).

Em meio àquela desordem apaixonada, a cidade contribuiu muito menos do que devia com seu quinhão para as letras, ciências e artes italianas. Seus capitães exploravam avidamente os mares, mas quando um de seus filhos, Colombo, apareceu, Gênova mostrou-se demasiado tímida ou demasiado pobre para financiar-lhe o sonho. Os nobres viviam absorvidos na política e os mercadores no ganho; nenhuma classe reservava meios bastantes para as aventuras do espírito. A velha catedral de San Lorenzo foi remodelada em estilo gótico (1307), recebendo um majestoso interior; sua capela de São João Batista (1451) foi adornada com um belo altar e dossel por Matteo Civitali e uma sombria estátua do santo, feita por Iacopo Sansovino. Andrea Doria produziu uma revolução na arte genovesa quase tão significativa como no governo. Trouxe Fra Giovanni da Montorsoli de Florença para remodelar o Palazzo Doria (1529) e Perino del Vaga, de Roma, para adorná-lo com afrescos e baixos-relevos, grotescos e arabescos em estuque. O resultado foi o palácio tornar-se uma das residências mais ornadas da Itália. Leone Leoni, rival e adversário de Cellini, veio de Roma para fundir um belo medalhão do almirante. Montorsoli fez-lhe o túmulo. Em Gênova, a Renascença não se antecipou muito a Doria, terminando pouco depois de sua morte.

III. PAVIA

Entre Gênova e Milão jaz a antiga cidade de Pavia à margem do Rio Ticino. Outrora sede dos reis lombardos, no século XIV, ficou subordinada a Milão, tendo sido utilizada pelos Visconti e Sforza como segunda capital. Ali (1360), Galeazzo Visconti II começou e Gian (*i.e.*, Giovanni) Galeazzo Visconti terminou o majestoso castelo que serviu de residência ducal para seu segundo fundador e de palácio de veraneio para os últimos duques de Milão. Petrarca intitulou-o "o mais nobre produto da arte *moderna*", e muitos contemporâneos classificaram-no como figurando em primeiro lugar entre as moradias da realeza européia. A biblioteca era depositária de uma das mais preciosas coleções de livros da Europa, inclusive 951 manuscritos ilustrados. Luís XII, tendo conquistado Milão em 1499, levou entre seus despojos essa biblioteca de Pavia, e um exército francês destruiu-lhe o interior com sua artilharia (1527). Nada mais ficou senão as paredes.

Conquanto o castelo esteja em ruínas, a mais bela jóia dos Visconti e Sforza encontra-se ainda intacta — o Certosa, ou mosteiro dos cartuxos, afastado da estrada entre Pavia e Milão. Ali, em plácida planície, Giangaleazzo Visconti empenhou-se em construir celas, claustros e uma igreja em cumprimento de um voto feito pela esposa. Desde o início até 1499, os duques de Milão continuaram a ampliar e embelezar o edifício como a expressão de sua devoção e arte. Nada há mais primoroso na Itália do que ele. A fachada românico-lombarda de mármore branco de Carrara foi projetada, talhada e erigida (1473) por Cristóforo Mantegazza e Giovanni Antônio Amadeo de Pavia, sob o patrocínio de Galeazzo Maria Sforza e Lodovico il Moro. É muito ornada, demasiado dotada de arcos, estátuas, baixos-relevos, medalhões, colunas, pilastras, capitéis, arabescos e anjos, santos, sereias, príncipes, frutas e flores esculpidos para transmitir um espírito de união e harmonia; cada parte atrai a atenção, independentemente do todo. Mas cada uma delas é um trabalho de amor e habilida-

de; as quatro janelas renascentistas feitas por Amadeo, por si só, dão direito a que ele fique sempre na lembrança da humanidade. Em algumas igrejas italianas, a fachada é uma frente ousada para um exterior pouco admirável; mas no Certosa di Pavia todas as feições e aspectos exteriores são realmente belos: os grandiosos contrafortes, as nobres torres, as arcadas e pináculos do transepto norte e a abside, as graciosas colunas e arcos dos claustros. Dentro do átrio, os olhos da gente se elevam dessas finas colunas, passeiam por três andares sucessivos de arcos e alcançam as quatro colunatas sobrepostas da cúpula; é um conjunto harmoniosamente concebido e admiravelmente trabalhado. No interior da igreja, tudo é de um primor inigualável: colunas que se erguem em grupos e arcos góticos a abóbadas esculpidas; grades de ferro e bronze tão delicadas em seu desenho como rendas reais; portas e portais de forma e ornamento elegantes; altares de mármore com incrustações de pedras preciosas; pinturas de Perugino, Borgognone e Luini; os magnificentes assentos embutidos do coro; os luminosos vitrais coloridos; o esmerado talhe dos pilares, tímpanos, arquivoltas e cornijas; o grandioso túmulo de Giangaleazzo construído por Cristóforo Romano e Benedetto Briosco e, como a última relíquia de um romance patético, o túmulo e figuras de Lodovico il Moro e Beatrice d'Este, ali unidos em fino mármore, embora ambos tivessem morrido com uma diferença de 10 anos de um para o outro e separados por 500 milhas de distância. Em união semelhante de diversos temperamentos, os estilos lombardo, gótico e renascentista ali se casam quase no mais perfeito produto de arquitetura da Renascença. Pois, sob o governo de Lodovico, Milão tinha reunido belas mulheres, para criar uma corte sem rival, e supremos artistas, como Bramante, Leonardo e Caradosso, para arrancar, por uma brilhante década, de Florença, Veneza e Roma a liderança da Itália.

IV. OS VISCONTI: 1378-1447

Galeazzo II morreu em 1378, legando sua parte do reino de Milão a seu filho Giangaleazzo Visconti, o qual continuou a manter Pavia como capital. O filho era homem do tipo que teria agradado a Maquiavel. Mergulhado na grande biblioteca de seu palácio, cuidando de uma delicada constituição, conquistando a amizade de seus súditos por meio de uma tributação moderada, freqüentando a igreja com solene devoção, enchendo a corte de padres e monges, seria o último príncipe da Itália de quem os diplomatas teriam suspeitado de planejar a união de toda a península sob seu governo. No entanto, era essa a ambição que fermentava em seu cérebro; alimentou-a até ao fim de sua vida e quase a materializou, e, a serviço dela, utilizou-se de artifícios, traições e assassínios como se tivesse estudado o *Príncipe* inédito com toda a reverência, e não tivesse jamais ouvido falar em Cristo.

Entrementes, seu tio Bernabò governava de Milão a outra metade do reino dos Visconti. Bernabò era francamente um vilão; tributava os súditos até ao ponto do sacrifício, obrigava os lavradores a manter e alimentar os cinco mil cães de caça e dominava o ressentimento anunciando que os criminosos seriam torturados durante 40 dias. Escarnecia da devoção de Giangaleazzo. Planejou desembaraçar-se dele a fim de se tornar senhor de toda a herança dos Visconti. Gian, aparelhado de espiões necessários a qualquer governo eficiente, soube de seus planos; arranjou uma entrevista com Bernabò, o qual achou conveniente fazer-se acompanhar de dois filhos; a guarda secreta de Gian prendeu todos os três e, ao que parece, envenenaram Bernabò (1385)

Gian passou então a governar Milão, Novara, Pavia, Piacenza, Parma, Cremona e Bréscia. Em 1387, conquistou Verona, em 1389, Pádua; em 1399, desgostou Florença comprando Pisa por 200.000 florins; em 1400, Perúgia, Assis e Siena submeteram-se a seus generais, o mesmo fazendo Luca e Bolonha em 1401, tornando-se Gian senhor de quase todo o norte da Itália desde Novara até ao Adriático. Os Estados Papais achavam-se enfraquecidos pelo cisma (1378-1417) que se seguira à volta do papado de Avinhão. Gian jogou o Papa contra o Papa rival e sonhava absorver todas as terras da Igreja. Seria depois sua intenção enviar seus exércitos contra Nápoles; o domínio de Pisa e de outras saídas forçaria Florença a submeter-se a ele; somente Veneza ficaria livre, porém sentir-se-ia impotente contra uma Itália unida. Contudo, em 1402, Giangaleazzo morreu. Morreu com 51 anos de idade.

Durante todo aquele tempo mal saía de Pavia ou Milão. Apreciava mais a intriga do que a guerra e, pela sutileza, conseguiu mais resultados do que os generais pelas armas. Os empreendimentos políticos não esgotaram a fertilidade de seu espírito. Promulgou um código de leis que incluía os regulamentos da saúde pública e o isolamento compulsório das pessoas com moléstias infecciosas.[7] Construiu o castelo de Pavia e deu início ao Certosa dessa mesma cidade e à catedral de Milão. Chamou Manuel Chrysoloras para ocupar a cadeira de grego na Universidade de Milão, protegeu a de Pavia, auxiliou poetas, artistas, eruditos e filósofos e apreciava a companhia deles. Estendeu o Naviglio Grande — o Grande Canal — de Milão a Pavia, abrindo com isso uma passagem fluvial através da Itália desde os Alpes, cortando Milão e o Rio Pó e alcançando o Mar Adriático, provendo assim de meios de irrigação milhares de acres do solo italiano. A agricultura e o comércio, com tal desenvolvimento, estimularam o fomento da indústria; Milão começou a rivalizar com Florença em tecidos de lã; seus ferreiros faziam armas e armaduras para os guerreiros de toda a Europa ocidental; houve uma ocasião em que dois fabricantes forjaram armas para seis mil soldados, em poucos dias.[8] Em 1314, os tecelões de seda de Luca, empobrecidos pela luta de facções e guerras, emigraram, aos milhares, para Milão; em 1400, a indústria de seda achava-se ali bem desenvolvida e os moralistas queixavam-se de que a indumentária tinha-se tornado despudoramente bela. Giangaleazzo protegia essa florescente economia com sábia administração, justiça eqüitativa e moeda sã; aplicava uma tributação tolerável que se estendia ao clero e à nobreza assim como aos leigos e homens comuns. Com seu incitamento, expandiu-se o serviço postal; em 1425, mais de 100 cavalos estavam sendo empregados regularmente pelo correio; aceitava-se correspondência nos correios, a qual viajava o dia todo e, numa emergência, a noite toda também. Em 1423, Florença tinha uma renda anual de 4.000.000 de florins de ouro ($100.000.000), Veneza 11.000.000 e Milão 12.000.000.[9] Os reis tinham prazer em casar os filhos e filhas com os membros da família Visconti. O Imperador Venceslau meramente consumou o fato com certa formalidade quando deu a Gian sanção imperial e direito ao título de duque, conferindo-lhe, a ele e aos herdeiros, "para sempre", o ducado de Milão.

Esse "para sempre" durou apenas 52 anos. O primogênito de Gian, Gianmaria Visconti, tinha 13 anos quando o pai morreu (1402). (Giangaleazzo, que vivia suplicando à Virgem um filho, ficou tão grato por ser pai de um que jurou que toda a sua progênie haveria de ter o nome dela.) Os generais que haviam conduzido os exércitos de Gian à vitória disputaram a regência. Enquanto lutavam por Milão, a Itália tornou a fragmentar-se: Florença reconquistou Pisa; Veneza assenhoreou-se de Verona, Vicenza e Pádua; Siena, Perúgia e Bolonha submeteram-se a déspotas. A Itália ficou co-

mo antes, aliás pior, pois Gianmaria, deixando o governo a regentes opressores, passou a dedicar-se a cães; treinava-os para comer carne humana e era com alegria que os observava alimentando-se de homens vivos que tinha condenado por ofensas políticas ou outros crimes.[10] Três nobres o apunhalaram em 1412.

Seu irmão Filippo Maria Visconti parecia ter herdado a inteligência sutil, o engenho paciente e a política ambiciosa e de larga visão de seu pai. Mas o que havia sido coragem sedentária em Giangaleazzo tornou-se em Filippo sedentária timidez; vivia constantemente sob o temor de ser assassinado. Não lhe saía do espírito a crença de que a humanidade era cheia de perfídias. Trancava-se em seu castelo de Porta Giovia, em Milão; comia e engordava, alimentando superstições e astrólogos e, mesmo assim, permaneceu, por meio de simples ardis, até ao fim de seu longo reinado, senhor absoluto de seu Estado, generais e até mesmo da família. Casou-se com Beatrice Tenda por dinheiro e condenou-a à morte por infidelidade. Contraiu matrimônio com Maria de Sabóia, mantendo-a isolada de todos, exceto das damas de companhia; sentiu a falta de um filho, tomou uma amante e tornou-se em parte humano na sua afeição para com sua interessante filha Bianca que nascera daquela ligação. Continuou, como o pai, a patrocinar as letras, chamou professores em evidência para a Universidade de Pavia e encarregou Brunellesco, bem como o incomparável medalheiro Pisanello de efetuarem diversos trabalhos. Governou Milão com eficiente autocracia, reprimindo as facções, mantendo a ordem, protegendo os camponeses contra as exigências de seus amos e os mercadores contra o latrocínio. Com habilidade diplomática e ataques acertados de seus exércitos tornou a submeter Parma e Piacenza a Milão, bem como toda a Lombardia até Bréscia e todas as regiões entre Milão e os Alpes; em 1421, persuadiu aos genoveses que sua ditadura era mais branda que suas guerras civis. Encorajou casamentos entre famílias rivais, dando assim paradeiro a muitos litígios. De centenas de pequenas tiranias, criou uma, e a população, privada de liberdade, porém livre de lutas internas, resmungou, prosperou e multiplicou-se.

Sabia escolher generais eficientes; suspeitava de que eles desejassem ocupar-lhe o lugar; jogava uns contra os outros e mantinha a guerra em evolução na esperança de reconquistar tudo o que o pai tinha ganho e que o irmão havia perdido. Surgiu um bando de poderosos *condottieri* em suas guerras com Veneza e Florença; Gattamelata, Colleoni, Carmagnola, Braccio, Fortebraccio, Montone, Piccinino, Muzio Attendolo... Muzio era homem do campo, um dos filhos de uma grande família de lutadores; adquiriu o cognome de Sforza devido a sua força física e tenacidade com que servira a rainha Joana II de Nápoles; caiu no desagrado da rainha e foi atirado a uma prisão; sua irmã, em trajes guerreiros, forçou os carcereiros a pô-lo em liberdade; foi-lhe dado o comando de um dos exércitos milaneses, porém morreu afogado logo depois ao atravessar um rio (1424). Seu filho bastardo, que contava 22 anos, ocupou a posição do pai, lutou, casou-se e conquistou um trono.

V. OS SFORZA: 1450-1500

Francesco Sforza era a figura ideal do soldado da Renascença: alto, belo, atlético, destemido; o melhor corredor, saltador e lutador de seu exército; dormia pouco, marchava de cabeça descoberta tanto no inverno como no verão; conquistou a devoção de seus homens participando de suas dificuldades e rações, e conduzindo-os a vitórias lu-

crativas mais por meio de estratégia e tática do que pela superioridade em número de homens ou de armas. Sua fama era tão extraordinária que as forças inimigas, em mais de uma ocasião, depunham as armas ao avistá-lo, e saudavam-no com a cabeça descoberta como o maior general de seu tempo. Ambicionando fundar um Estado seu, não permitia que escrúpulo algum tolhesse sua política; lutou alternadamente por Milão, Florença e Veneza até que Filippo conquistou sua lealdade dando-lhe Bianca em casamento e Cremona e Pontremoli como dote (1441). Ao morrer Filippo sem herdeiros, seis anos depois, pondo assim fim à dinastia dos Visconti, Francesco achou que o dote devia incluir também Milão.

Os milaneses pensavam diferentemente; proclamaram a denominada República Ambrosiana, nome este tirado do poderoso bispo que havia castigado Teodósio e convertido Agostinho mil anos antes. As facções rivais, na cidade, não concordaram com isso; as cidades-vassalas de Milão aproveitaram-se da oportunidade para declararem sua independência; algumas delas não puderam resistir às armas venezianas; era iminente o perigo de um ataque por parte dos venezianos ou dos florentinos; além disso, o duque de Orléans, o Imperador Frederico III e o rei Afonso de Aragão reclamavam para si o domínio sobre Milão. Naquela crise, uma comissão procurou Sforza, entregou-lhe Bréscia e implorou-lhe que defendesse Milão. Ele rechaçou os inimigos graças a sua energia e recursos, mas quando o novo governo fez a paz com Veneza sem consultá-lo, virou as tropas contra a República, sitiou Milão até a população passar fome. Aceitou sua rendição, entrou na cidade em meio às aclamações de uma população faminta e acalmou a sede de liberdade, distribuindo pães. Foi convocada uma assembléia geral, composta de apenas um homem de cada casa; a assembléia conferiu-lhe a autoridade de duque, indiferente aos protestos do imperador, começando então a dinastia dos Sforza a sua breve e brilhante carreira (1450).

A ascensão de Francesco Sforza não lhe modificou o caráter. Continuou a levar vida simples e a trabalhar arduamente. Uma vez ou outra mostrava-se cruel e praticava uma traição, alegando que assim agia para o bem do Estado. Fora isso, era homem justo e humano. Era sobremodo sensível à beleza da mulher. Sua esposa matou-lhe a amante e perdoou-o depois; deu-lhe oito filhos, aconselhava-o criteriosamente na política, e conquistou o povo socorrendo os necessitados e protegendo os oprimidos. Administrou o Estado com a mesma competência com que dirigiu seus exércitos. Manteve a ordem social, com o que tornou a trazer a prosperidade para a cidade, apagando-lhe assim a lembrança de seu sofrimento e os anseios de liberdade. Começou a construir o enorme Castelo Sforzesco como cidadela contra a revolta ou sítio. Abriu novos canais pela região, organizou trabalhos públicos e construiu o Ospedale Maggiore ou o Grande Hospital. Trouxe o humanista Filelfo para Milão e estimulou a educação, a erudição e as artes; atraiu Vincenzo Foppa de Bréscia para criar uma escola de pintura. Ameaçado pelas intrigas de Veneza, Nápoles e França, manteve os inimigos todos à distância ao conquistar o decisivo apoio e a firme amizade de Cósimo de Médici. Desarmou Nápoles, casando sua filha Ippolita com Afonso, filho de Fernando; derrotou o duque de Orléans assinando uma aliança com Luís XI de França. Alguns nobres procuraram matá-lo e arrebatar-lhe o poder, porém o êxito de seu governo desbaratou-lhes os planos. Viveu até morrer, em paz, a morte tradicional dos generais (1466).

Seu filho Galeazzo Maria Sforza, nascido na opulência, não conheceu a disciplina da pobreza e da luta. Entregou-se aos prazeres, ao luxo e a uma vida pomposa. Sedu-

zia com especial sabor as esposas dos amigos e punia a oposição com uma crueldade que parecia ter adquirido, misteriosamente, através da gentil Bianca, do sangue quente dos Visconti. O povo de Milão, acostumado ao governo de um senhor absoluto, não oferecia resistência a seu despotismo, porém a vingança de pessoas íntimas puniu o que o povo, por terror, tolerava. Girolamo Olgiati sofreu ao ter o duque seduzido a irmã que depois foi abandonada; Giovanni Lampugnani julgou-se despojado da propriedade pelo mesmo homem; os dois, juntamente com Carlo Visconti, conheciam bem a história de Roma, inclusive o tiranicídio praticado por Bruto. Após implorarem o auxílio dos santos, os três jovens entraram na igreja de Santo Estêvão, onde Galeazzo estava orando, e o apunhalaram (1476). Lampugnani e Visconti foram mortos imediatamente. Olgiati foi torturado até lhe desconjuntarem os ossos; flagelaram-no e até ao último momento recusou arrepender-se, apelando aos heróis pagãos e santos cristãos para que aprovassem seu ato. Morreu com uma frase clássica na Renascença: *Mors acerba, fama perpetua* — "A morte é amarga, mas a fama é eterna."[11]

Galeazzo deixou o trono a uma criança de sete anos de idade, Giangaleazzo Sforza. Durante três anos caóticos, guelfos e gibelinos disputaram pela força e fraudes a conquista da regência. O vencedor foi uma das mais complexas personalidades em toda aquela grande galeria da Renascença. Lodovico Sforza era o quarto dos filhos de Francesco Sforza. O pai deu-lhe o cognome de Mauro; os contemporâneos, zombeteiramente, transformaram o epíteto em *il Moro* — o Mouro — por causa de seus cabelos e olhos escuros. Ele mesmo aceitou de bom humor o apelido, e os emblemas e costumes mouriscos tornaram-se depois populares em sua corte. Outros descobriram-lhe no nome o sinônimo de amoreira (em italiano, *moro*); esta também veio a ser-lhe um símbolo, tornou-se a cor da amoreira a cor da moda em Milão, servindo de tema e motivo para algumas decorações de Leonardo nos aposentos do castelo. O principal professor de Lodovico era o erudito Filelfo, o qual lhe proporcionou sólidos fundamentos dos clássicos; sua mãe Bianca, porém, preveniu o humanista de que "nós temos de dar uma educação completa aos príncipes e não lhes ministrar apenas erudição"; a própria Bianca providenciou para que os filhos fossem educados também na arte de governar e de guerrear. Fisicamente, Lodovico estava longe de ser um forte; nele, porém a inteligência dos Visconti desembaraçou-se de sua crueldade e, com todos os seus pecados e faltas, ele se tornou um dos homens mais civilizados da História.

Não era belo; como a maioria dos grandes homens, foi-lhe poupado esse empecilho prejudicial. Tinha o rosto cheio, o nariz muito comprido e curvo, o queixo sobremodo amplo, os lábios fortemente cerrados, e, no entanto, no perfil que se atribuiu a Boltraffio, nos bustos existentes em Lião e no Louvre, vêem-se-lhe na serena força das feições uma inteligência sensível e uma expressão quase refinada. Adquiriu a fama de ser o mais ardiloso diplomata de seu tempo, vacilante às vezes, outras muito dúbio; nem sempre era escrupuloso e, uma vez ou outra, desleal; essas eram as faltas comuns da diplomacia da Renascença; talvez sejam oriundas das duras necessidades da diplomacia. Contudo, poucos foram os príncipes da Renascença que se igualaram a ele em clemência e generosidade. A crueldade era contra sua índole e foram sem conta os homens e mulheres que gozaram de sua beneficência. Amável, sensualmente suscetível a toda a beleza e a todas as artes, cheio de imaginação e emocional e, mesmo assim, raramente perdendo a noção da perspectiva ou deixando levar-se pelo temperamento,

céptico e supersticioso, senhor de milhões e escravo de seu astrólogo — tudo isso era Lodovico, o instável e extraordinário herdeiro de paixões em conflito.

Governou Milão durante 13 anos (1481-94), como regente do sobrinho. Giangaleazzo Sforza era um espírito tímido; receava as responsabilidades do governo; estava sempre sujeito a doenças e mostrava-se incapaz de atender a questões sérias — *incapacissimo*, era o que dele dizia Guicciardini; entregava-se a divertimentos e à ociosidade, deixando prazerosamente a administração do Estado ao tio, ao qual admirava com inveja e em quem confiava, com reserva, porém. Lodovico cedeu-lhe a pompa e o esplendor do título e do cargo ducal; era Gian que se assentava no trono, recebia as homenagens e vivia luxuosamente. Mas a esposa, Isabel de Aragão, ressentia-se do fato de Lodovico reter em suas mãos o poder; aconselhava a Gian que assumisse ele mesmo a direção do governo e pediu a seu pai Afonso, herdeiro do trono de Nápoles, que viesse com seu exército para lhe dar o poder de fato.

Lodovico governou com eficiência. Criou, em volta de sua casa de veraneio, em Vigevano, uma grande fazenda experimental e um posto de criação de gado; ali se faziam experiências com a cultura do arroz, videiras e amoreiras; os queijos e a manteiga nela produzidos eram de excelente qualidade como até então se desconhecia na Itália; em seus campos e colinas pastavam 28.000 cabeças de gado, búfalos, carneiros e cabras; os espaçosos estábulos abrigavam garanhões e éguas que produziam os mais belos cavalos da Europa. Naquele mesmo tempo, a indústria da seda empregava 20.000 operários, conquistando, de Florença, muitos mercados estrangeiros. Ferragistas, ourives, entalhadores, esmaltadores, oleiros, mosaicistas, pintores, perfumistas, bordadores, tapeceiros e fabricantes de instrumentos musicais participavam das atividades daquela colmeia da indústria milanesa, adornando com sua produção os palácios e as personalidades da corte, e exportando o excedente dessa produção em base suficiente para pagar mercadorias procedentes do Oriente. Com o fim de facilitar o tráfego de homens e mercadorias e "dar ao povo mais luz e mais ar",[12] Lodovico mandou alargar as ruas principais; as avenidas que conduziam ao castelo eram ladeadas de palácios e jardins da aristocracia, e a grande catedral, que tomara então sua forma definitiva, surgiu como centro rival da vida palpitante da cidade. Milão tinha, em 1472, uma população de aproximadamente 128.000 almas.[13] Prosperou sob o governo de Lodovico. Nem mesmo o governo de Giangaleazzo Visconti conheceu tal prosperidade. Ouviam-se, porém, queixas de que os lucros daquela florescente economia revertiam mais para o fortalecimento do regente e glorificação da corte do que para tirar a população de sua imemorial pobreza. Os chefes de família queixavam-se dos pesados tributos, tendo Cremona e Lodi sido sacudidas por muitas ondas de protestos. Lodovico respondeu-lhes que precisava do dinheiro para construir novos hospitais a fim de dar assistência aos enfermos; tinha de amparar as Universidades de Pavia e Milão, financiar as experiências na agricultura, na criação de gado, na indústria, e dar excelente impressão, com a cultura e grandiosa magnificência de sua corte, aos embaixadores, cujos governos somente respeitavam os Estados que eram ricos e fortes.

Isso não convenceu os milaneses, porém o povo pareceu compartilhar da felicidade de Lodovico quando ele trouxe, como sua noiva, a mais delicada e a mais encantadora das princesas de Ferrara (1491). Lodovico não manifestou qualquer pretensão de que pudesse igualar-se a Beatrice d'Este em sua virgindade vivaz; já tinha ele 39 anos e servido a certo número de amantes, as quais lhe tinham dado dois filhos e uma filha — a gentil Bianca, a quem tributava a mesma afeição que o pai dispensara à apaixo-

nada dama, da qual ela recebera o mesmo nome. Beatrice não levantou dificuldades acerca dos preparativos costumeiros do homem da Renascença que ia ingressar na monogamia, mas quando chegou a Milão surpreendeu-se ao encontrar ainda instalada em uma ala do castelo a sua última amante, a bela Cecília Gallerani. Pior ainda, Lodovico continuou a visitar Cecília durante dois meses depois do casamento; ele explicou ao embaixador de Ferrara que não tinha coragem de mandar embora a culta poetisa que, tão graciosamente, lhe havia entretido o corpo e a alma. Beatrice ameaçou voltar para Ferrara; Lodovico cedeu e acabou persuadindo o conde Bergamini a casar-se com Cecília.

Beatrice era uma jovem de 14 anos quando contraiu matrimônio com Lodovico. Não era lá muito bonita, porém seu encanto estava na alegre inocência com que considerava a vida. Tinha-se desenvolvido em Nápoles e conhecera seus hábitos alegres; deixara-a antes que estes pudessem corromper-lhe o caráter, porém a cidade deixou-a um tanto extravagante; acentuou-se sua extravagância à sombra da riqueza de Lodovico e a tal ponto que, em Milão, chamavam-na de *amantissima del lusso* — apaixonadíssima pelo luxo.[14] Nisso todos a perdoavam, pois irradiava alegre inocência. Diz um cronista contemporâneo que ela "passava os dias e as noites cantando e dançando em meio a toda a sorte de prazeres",[15] a ponto de ficar toda a corte contaminada de seu espírito e jovialidade. O solene Lodovico, uns meses depois do casamento, apaixonou-se por ela, confessando, por algum tempo, que o poder e a sabedoria eram coisas menosprezíveis, ao lado de sua nova felicidade. Sob seus cuidados, Beatrice fortaleceu ainda mais a graça de sua inteligência, aprendeu a fazer discursos em latim, atordoava a cabeça com as questões de Estado e, às vezes, servia a seu senhor também como embaixatriz irresistível. Suas cartas à sua ainda mais célebre irmã, Isabel d'Este, são flores perfumadas no emaranhado maquiavélico das lutas da Renascença.[16]

Com a jovial Beatrice dirigindo as reuniões alegres e o árduo trabalhador Lodovico a pagar as contas, a corte de Milão tornou-se então a mais suntuosa da Itália, aliás de toda a Europa. O Estado Sforzesco expandiu-se gloriosamente, com sua majestosa torre central, o infindável labirinto de aposentos luxuosos, os assoalhos embutidos, os vitrais coloridos, as almofadas bordadas e tapetes persas, e alcatifas que descreviam as lendas de Tróia e Roma. Ali, um teto, obra de Leonardo, acolá, uma estátua de Cristóforo Solari ou Cristóforo Romano e, quase em toda a parte, algumas relíquias delicadas das artes grega, romana e italiana. Nesse cenário de esplendor, os eruditos misturavam-se com guerreiros, poetas com filósofos, artistas com generais e todos com mulheres, cujos encantos naturais eram ressaltados pelo que havia de melhor em cosméticos, jóias e vestidos. Os homens, até mesmo os soldados, achavam-se sempre garbosamente trajados, com os cabelos cuidadosamente tratados. As orquestras eram uma combinação de instrumentos musicais, e suas melodias enchiam os salões. Enquanto Florença tremia diante de Savonarola e queimava as "vaidades" do amor e da arte, a música e uma moral livre reinavam na capital de Lodovico. Os maridos eram coniventes com os amores das esposas em troca de suas próprias faltas.[17] Realizavam-se bailes de máscaras freqüentemente, e centenas de fantasias acobertavam um sem-número de pecados. Homens e mulheres divertiam-se como se a pobreza não existisse junto às muralhas da cidade, como se a França não planejasse invadir a Itália e Nápoles não conspirasse para a ruína de Milão.

Bernardino Corio, que viera de Como, sua terra natal, para residir na corte, descreveu-a com floreios clássicos em sua interessante *Historia di Milano* (*ca.* 1500):

> A corte de nossos príncipes era excessivamente deliciosa, cheia de novas modas, vestidos e prazeres. Contudo, naquele tempo, a virtude se desvirtuara tanto que Minerva se postou como grande rival de Vênus, cada qual procurando tornar a sua escola mais brilhante. À escola de Cupido afluíam os mais belos jovens. A ela os pais cediam as filhas, os maridos, as mulheres, os irmãos as irmãs, e todos eles procuravam assim esse altar do amor que muitos que tinham compreensão o julgavam maravilhoso. Minerva também procurou, com todo seu poderio, adornar sua gentil Academia. Para ela o glorioso e ilustríssimo príncipe Lodovico Sforza chamou e custeou os melhores letrados e artistas até mesmo das partes mais longínquas da Europa. Ali se via a cultura da Grécia; a poesia e prosa latinas floresciam resplendentemente; ali imperavam as musas poéticas; os mestres da arte dos escultores e os grandes da pintura, procedentes de regiões distantes, ali se reuniram; ouviam-se canções e sons dulcíssimos de toda a espécie em inefável harmonia que até pareciam ter descido dos céus para aquela esplêndida corte.[18]

Talvez tivesse sido Beatrice que, no fervor do amor materno, tenha levado o desastre a Lodovico e à Itália. Em 1493, ela lhe deu um filho, que recebeu o mesmo nome do padrinho, Maximiliano; aparentemente era o herdeiro do trono imperial. Beatrice imaginava sempre qual seria seu futuro e o da criança, caso viesse Lodovico a falecer, pois seu senhor não tinha direito legal a governar Milão; Giangaleazzo Sforza, com o auxílio de Nápoles, poderia depô-lo ou matá-lo a qualquer momento. Se Gian conseguisse ter um filho, o ducado presumivelmente ficaria para este último, independentemente da sorte de Lodovico. O esposo, condoído por suas preocupações, mandou secretamente um embaixador ao rei Maximiliano para oferecer-lhe a sobrinha, Bianca Maria Sforza, em casamento, com um dote tentador de 400.000 ducados ($5.000.000), contanto que Maximiliano, em se tornando imperador, lhe conferisse, a ele, Lodovico, o título e a autoridade de duque de Milão. Maximiliano concordou. Cumpre-nos acrescentar que os imperadores, que haviam dado o título ducal aos governantes Visconti, recusaram-se a sancionar a investidura dos Sforza. Legalmente Milão achava-se ainda sujeita à autoridade do imperador.

Giangaleazzo vivia demasiado ocupado com seus cães e doutores para se dar ao trabalho de acompanhar tal evolução, mas sua agitadíssima Isabel, percebendo o rumo dos acontecimentos, tratou de fazer novas súplicas ao pai. Em janeiro de 1494, Afonso tornou-se rei de Nápoles e adotou uma política francamente hostil ao regente de Milão. O Papa Alexandre VI não somente era aliado de Nápoles como também estava ansioso por unir a cidade de Forli — naquele tempo governada por um Sforza — a outras cidades, formando assim um poderoso Estado Papal. Lourenço de Médici, que fora amigo de Lodovico, tinha morrido em 1492. Recorrendo a medidas desesperadas para poder proteger-se, Lodovico aliou Milão à França e concordou em dar a Carlos VIII e ao exército francês passagem livre através da parte noroeste da Itália, quando Carlos VIII procurasse impor seus direitos ao trono napolitano.

E os franceses chegaram. Lodovico recebeu fidalgamente Carlos e desejou-lhe felicidades em sua expedição contra Nápoles. Quando os franceses marchavam para o sul, Giangaleazzo Sforza morreu vitimado por uma série de doenças. Erroneamente suspeitaram de que Lodovico o tivesse envenenado, nisso foi este mesmo o culpado devido à pressa com que se investiu com o título de duque (1495). Entrementes, Luís, duque de Orléans, invadiu a Itália com um segundo exército francês, anunciando que ia conquistar Milão, como lhe pertencendo de direito, alegando descender de Giangaleazzo Visconti. Lodovico percebeu então o erro trágico que cometeu acolhendo

Carlos VIII. Rapidamente mudou de política, auxiliando a formar, com Veneza, Espanha, Alexandre VI e Maximiliano, uma "Liga Santa" para expulsar da península os franceses. Carlos tratou logo de voltar, sofreu uma derrota em Fornovo (1495) e a custo conseguiu levar novamente o exército para a França. Luís de Orléans decidiu esperar dias melhores.

Lodovico orgulhou-se do aparente êxito de sua tortuosa política: tinha dado uma lição a Afonso, derrotara Luís de Orléans e levara a Liga à vitória. Sua posição parecia então segura; relaxou a vigilância de sua diplomacia e novamente começou a desfrutar do esplendor de sua corte e da liberdade de sua mocidade. Ao ficar Beatrice grávida mais uma vez, libertou-se de suas obrigações conjugais e estabeleceu uma ligação com Lucrécia Crivelli (1496). Beatrice enfureceu-se; não espalhava mais aquela doce alegria a sua volta; passou a concentrar-se nos dois filhos. Lodovico hesitava entre a amante e a esposa, alegando amar as duas. Em 1497, Beatrice viu-se, pela terceira vez, às voltas com a gestação. Teve um mau parto, morrendo uma hora depois, após grande agonia. Contava então 22 anos de idade.

Daquele momento em diante operou-se uma transformação na cidade e no duque. O povo — diz um contemporâneo — "sentiu um pesar tão grande como jamais se sentira em Milão". A corte cobriu-se de luto; Lucrécia Crivelli fugiu, indo viver na obscuridade; Lodovico, dominado pelo remorso e grande mágoa, passava dias entregue à solidão e às orações. Aquele homem forte, que quase não tinha pensamentos para a religião, pedia então apenas uma única dádiva — que pudesse morrer, ver novamente Beatrice, receber seu perdão e reconquistar seu amor. Durante duas semanas recusou-se a receber funcionários, seus emissários e os próprios filhos; ia três vezes ao dia à missa e diariamente visitava o túmulo da esposa, na igreja de Santa Maria delle Grazie. Encarregou Cristóforo Solari de esculpir a efígie de Beatrice. Como desejava ser enterrado com ela, em um só túmulo, pediu que sua própria efígie fosse colocada ao lado dela. Isso foi feito. Esse monumento simples no Certosa di Pavia ainda comemora o breve e brilhante dia que chegou assim ao fim para Lodovico e Milão e também para Beatrice e Leonardo.

A tragédia evoluiu rapidamente. Em 1498, o duque de Orléans tornou-se Luís XII, de França, e logo reiterou sua intenção de conquistar Milão. Lodovico procurou aliados, porém não encontrou nenhum. Veneza lembrou-lhe rispidamente o convite que fizera a Carlos VIII. Ele entregou o comando do exército a Galeazzo di San Severino, homem demasiado belo para general; Galeazzo fugiu ao avistar o inimigo, e os franceses marcharam livremente contra Milão. Lodovico nomeou Bernardino da Corte, seu amigo de confiança, para defender o bem fortificado castelo até que ele, Lodovico, pudesse receber auxílio de Maximiliano. Disfarçado e passando por um sem-número de vicissitudes, conseguiu chegar (em 2 de setembro de 1499) a Innsbruck e a Maximiliano. Quando Gian Trivulzio, general milanês a quem Lodovico tinha ofendido, conduziu os franceses a Milão, Bernardino entregou-lhe o castelo e os tesouros que nele continha, sem resistência, mediante o suborno de 150.000 ducados ($1.875.000). "Depois de Judas, foi aquela a maior traição,"[19] queixou-se Lodovico, com o que toda a Itália concordou.

Luís XII ordenou a Trivulzio que fizesse os vencidos pagarem por aquela conquista. O general lançou pesados tributos; os soldados franceses conduziam-se com insolência e o povo começou então a rezar pela volta de Lodovico. Ele voltou com uma pequena força de mercenários suíços, alemães e italianos; as tropas francesas retiraram-

se para o castelo e Lodovico entrou triunfante em Milão (5 de fevereiro de 1500). Em sua breve estada ali, um distinto prisioneiro francês, o Cavaleiro Bayard, célebre pela sua coragem e cortesia, foi levado a sua presença; Lodovico restituiu-lhe a espada e o cavalo, deu-lhe a liberdade e mandou-o, sob escolta, de volta para o campo dos franceses. Estes não retribuíram a cortesia; a guarnição do castelo bombardeou as ruas de Milão até que Lodovico, no intuito de proteger ou acalmar a população, decidiu mudar seu quartel-general para Pavia. Seus fundos começaram a esgotar-se, atrasando-se ele no pagamento dos soldos de seus homens. Eles propuseram compensar-se pela pilhagem das cidades italianas e enfureceram-se quando Lodovico proibiu que o fizessem. Ele encarregou Gianfrancesco Gonzaga, marido de Isabel, irmã de Beatrice, de dirigir seu pequeno exército. Conquanto tivesse aceito tal incumbência, Francesco secretamente entrou em negociações com os franceses.[20] Ao aparecerem estes em Novara, Lodovico conduziu sua força mista à batalha; ela, porém, fugiu ao primeiro embate; seus chefes entraram em entendimento com os franceses, e, quando Lodovico, disfarçado, procurou escapar, os mercenários suíços denunciaram-no ao inimigo (10 de abril de 1500). Lodovico aceitou serenamente sua sorte, pedindo apenas que lhe trouxessem de sua biblioteca, em Pavia, a cópia de *A Divina Comédia*. De cabelos grisalhos, porém mantendo ainda sua altivez, foi conduzido, entre os insultos da multidão que enchia as ruas de Lião, para o castelo de Lys-Saint-Georges, em Berry, onde o lançaram em uma prisão. Luís XII recusou-se a vê-lo e não deu atenção aos pedidos do Imperador Maximiliano para que libertasse o aniquilado prisioneiro, porém permitiu que Lodovico passeasse nos terrenos do castelo, pescasse e recebesse amigos. Quando ele caiu gravemente enfermo, Luís enviou-lhe seu próprio médico, Maître Salomon, e trouxe de Milão para diverti-lo um dos anões dele. Transferiu-o, em 1504, para o castelo de Loches e concedeu-lhe maior liberdade. Em 1508, Lodovico tentou escapar; conseguiu sair dos recintos do castelo em uma carroça carregada de feno; perdeu-se na floresta, foi descoberto com o auxílio de cães, e, depois disso, sofreu prisão mais severa. Ficou privado dos livros e de material para escrever, confinado a uma cela subterrânea. Ali, a 17 de maio de 1508, em dura solidão, longe da vida brilhante de sua capital outrora tão alegre, veio a morrer, com a idade de 57 anos.[21]

Tinha pecado contra os homens, as mulheres e a Itália, mas tinha amado a beleza e protegido os homens que levavam a arte, a música, a poesia e a cultura a Milão. Disse um dos maiores historiadores da Itália, Girolamo Tiraboschi, um século atrás:

> Se considerarmos o imenso número de homens cultos que, de todas as partes da Itália, afluíam à sua corte, na certeza de receberem grandes honras e ricas recompensas; se nos lembrarmos do grande número de arquitetos e pintores famosos que ele convidou para Milão e os inúmeros edifícios nobres que ergueu, a maneira como construiu e dotou a magnificente Universidade de Pavia e abriu escolas de toda espécie de ciências em Milão; se, além de tudo isso, lermos ainda os esplêndidos louvores e epístolas amáveis que lhe dirigiam homens eruditos de todas as nacionalidades, ver-nos-emos inclinados a proclamá-lo o melhor príncipe que até então viveu.[22]

VI. AS LETRAS

Lodovico e Beatrice reuniam à volta de si muitos poetas, mas a vida era sobremodo agradável na corte para infundir em um poeta a árdua e perseverante abnegação, cria-

dora da obra-prima. Serafino de Aquila era atarracado e feio, mas suas poesias, que cantava acompanhado do alaúde que ele mesmo tocava, deleitavam Beatrice e os amigos dela. Quando Beatrice morreu, Serafino abandonou Milão, pois não pôde suportar o pesado silêncio dos quartos que ela animava com suas risadas e a leveza de seus passos. Lodovico convidou para sua corte os poetas toscanos Camelli e Bellincione na esperança de que eles melhorassem a rude dicção da Lombardia. O resultado foi uma guerra entre os poetas da Toscana e os da Lombardia, em que sonetos ferinos desalojavam a poesia honesta. Bellincione era tão briguento que, quando morreu, um rival escreveu uma inscrição para seu túmulo, prevenindo o transeunte de não fazer ruído quando por ele passasse, a fim de que o cadáver não se levantasse e o mordesse. Lodovico fez, pois, de um lombardo, Gasparo Visconti, o poeta da corte. Em 1496, Visconti presenteou Beatrice com 143 sonetos e outras poesias, escritos em letras prateadas e douradas em pergaminhos, ilustrados com delicadas miniaturas e encadernados em madeira prateada, decorada de flores esmaltadas. Ele era um verdadeiro poeta, porém o tempo o tinha definhado. Gostava de Petrarca e empenhou-se vivamente em um debate, amistoso aliás, com Bramante, em verso, sobre os relativos méritos de Petrarca e Dante, pois o grande arquiteto julgava-se também poeta. Tais torneios de rimas eram o divertimento favorito das cortes da Renascença; quase todos dele participavam e até mesmo os generais tornaram-se fazedores de versos. As melhores poesias ao tempo dos Sforza eram as de um culto fidalgo, Niccolò da Correggio, que chegara a Milão no séquito de Beatrice; ali ficara por afeição a ela e a Lodovico; servia-os na qualidade de poeta e diplomata, tendo composto as mais graciosas poesias sobre a morte de Beatrice. A amante de Lodovico, Cecília Gallerani, ela mesma poetisa, presidia interessante salão, onde se reuniam poetas, mestres, estadistas e filósofos. Todos os requintes da vida e cultura que marcaram época no século da Renascença, em França, floresceram em Milão, ao tempo de Lodovico.

Lodovico não se igualou a Lourenço no interesse pela escolástica, tampouco pela discriminação dos elementos sob sua proteção; trouxe uma centena de eruditos para a cidade, porém tais relações intelectuais não produziram nenhum sábio nativo de proeminência. Francesco Filelfo, cuja erudição e exprobrações repercutiram por toda a Itália, nasceu em Tolentino, estudou em Pádua, onde se tornou professor aos 18 anos de idade, ensinou durante algum tempo em Veneza e rejubilou-se com a oportunidade de visitar Constantinopla como secretário junto ao consulado veneziano (1419). Aí estudou grego com João Chrysoloras, com cuja filha se casou, servindo depois durante alguns anos na corte bizantina como funcionário subalterno. Ao voltar para Veneza, constituiu-se perito em helenismo; vangloriou-se — e nisso havia certa verdade — de que nenhum outro italiano tinha, como ele, um conhecimento completo das letras e línguas clássicas. Escrevia poesias e fazia discursos em grego e latim; Veneza pagava-lhe, como professor dessas línguas e de sua literatura, a grande quantia de 500 cequins ($12.500) por ano, o que era fora do comum. Vencimentos ainda maiores o atraíram para Florença (1429), onde se tornou um leão em escolástica. "Toda a cidade" — assegurou ele a um amigo — "volta-se para me olhar... Meu nome está nos lábios de todo mundo. Não somente os chefes civis abrem alas para mim, como também as mulheres da mais alta nobreza, e todos me tributam tanto respeito que até fico acanhado. Meus ouvintes, todos os dias, sobem a 400 pessoas, na maioria homens entrados em anos e da categoria de senadores."[23] Tudo isso, porém, terminou logo, pois Filelfo tinha uma índole briguenta e, com isso, afastou os próprios ho-

mens — Niccolò de Niccoli, Ambrogio Traversari e outros — que o tinham convidado para Florença. Ao ser Cósimo de Médici encerrado em uma cela do Palazzo Vecchio, Filelfo instou junto ao governo para que o condenassem à morte; ao triunfar Cósimo fugiu. Durante seis anos lecionou em Siena e Bolonha; finalmente (1440), Filippo Maria Visconti atraiu-o para Milão com vencimentos sem precedentes na História, ou seja, 750 florins por ano. Ali, Filelfo passou o resto de sua longa e tempestuosa carreira.

Filelfo era homem de formidável energia. Lecionava quatro horas por dia, em grego, latim e italiano, comentando os clássicos, Dante ou Petrarca; fazia discursos em público para as cerimônias governamentais ou comemorações particulares; escreveu um poema em latim sobre Francesco Sforza, 10 "décadas" de sátiras, 10 "livros" de odes e 2.400 versos de poesias na língua grega. Compôs 10.000 versos *De seriis et iocis* (1465), que não chegaram a ser impressos; aliás, em sua maior parte não era possível imprimi-los. Enterrou duas esposas, casou-se pela terceira vez e teve 24 filhos além dos bastardos, frutos de sua infidelidade. Em meio a tais labores, achou tempo para travar gigantescas guerras literárias com poetas, políticos e humanistas. A despeito de seu esplêndido salário e honorários casuais, dizia-se sempre pobre e vivia pedindo a seus protetores, em quadrinhas clássicas, dinheiro, alimentos, roupas, cavalos e o cargo de cardeal. Cometeu o erro de incluir Poggio entre os alvos de seus ataques, porém encontrou nesse jovial tratante o seu mestre em grosserias. (Eis um precioso mas intraduzível exemplo de Poggio falando acerca de Filelfo: *Itaque Chrysoloras, moerore confectus, compulsus precibus, malo coactus, filiam tibi nuptui dedita te corruptam, quae si extitisset integra, ne pilum quidem tibi abrasum ab illius natibus ostendisset.*)[24]

Mesmo assim, os conhecimentos de Filelfo tornaram-no o mestre mais procurado da época. Em 1453, o Papa Nicolau V recebeu-o no Vaticano e deu-lhe uma bolsa de 500 ducados ($12.500); Afonso I, em Nápoles, coroou-o poeta laureado e conferiu-lhe o título de cavaleiro; o duque Borso foi seu anfitrião em Ferrara; o marquês Lodovico Gonzaga o foi em Mântua, e o ditador Sigismondo Malatesta, em Rimini. Ao tornar-se-lhe insegura a posição em Milão, com a morte de Francesco Sforza e do caos dela resultante, Filelfo não teve dificuldades em conseguir um cargo na Universidade de Roma. Contudo, o tesoureiro do Papa atrasava em seus pagamentos, o que fez com que Filelfo voltasse para Milão. Mas há muito desejava terminar seus dias junto a Lourenço de Médici; queria ser um dos elementos ilustres que cercavam o neto do homem, cuja sentença de morte pleiteara. Lourenço perdoou-o e ofereceu-lhe a cadeira de literatura grega em Florença. Filelfo estava então tão pobre que o governo de Milão teve de emprestar-lhe dinheiro para a viagem. Conseguiu chegar a Florença, porém morreu de disenteria 15 dias depois de sua chegada, com a idade de 83 anos (1481). Sua carreira é uma de cem outras que, consideradas em conjunto, traduzem o único aroma da Renascença da Itália, em que a escolástica podia ser uma paixão e a literatura, a guerra.

VII. A ARTE

O despotismo foi uma dádiva para a arte italiana. Uma dezena de governantes disputava arquitetos, escultores e pintores para adornarem suas capitais e túmulos, e,

nessa rivalidade, despendiam somas de dinheiro que nem sempre a democracia reserva à beleza da vida, somas de tal magnitude que jamais seriam aplicadas à arte caso fossem os rendimentos do trabalho humano e do gênio eqüitativamente partilhados. Resultou disso, na Itália da Renascença, uma arte de real distinção e gosto aristocrático, porém muitas vezes circunscrita, na forma e nos temas, às necessidades dos potentados seculares ou às dos poderes eclesiásticos. A mais nobre das artes é aquela que, tendo sua origem no labor e na contribuição das multidões, cria para estas um bem e glória comuns; assim foram as catedrais góticas e os templos clássicos da Grécia e de Roma.

Todo crítico costuma citar o *duomo* de Milão como sendo uma pletora de ornamentos que se confundem em linhas estruturais; contudo, o povo de Milão, há cinco séculos, reúne-se prazerosamente em sua refrescante imensidão e, até mesmo nos dias incertos de hoje, consideram-na como sua realização coletiva e motivo de orgulho. Giangaleazzo Visconti começou-o em 1386, planejando-o em uma escala que estivesse à altura da capital da Itália unida, a Itália de seus sonhos; 40.000 pessoas encontrariam ali espaço para adorar a Deus e admirar Gian. Diz a tradição que, naquela ocasião, as mulheres de Milão sentiram-se aflitas com uma doença misteriosa durante a gestação e muitas crianças morreram na infância; o próprio Gian amargou a morte de três filhos logo após o nascimento em meio a muitas dores da mãe, e ele dedicou o grande altar como oferenda a *Mariae nascenti* — "a Maria em seu nascimento" — rezando para que pudesse ter um herdeiro e as mães de Milão pudessem dar à luz uma progênie sadia. Gian mandou vir arquitetos da França, Alemanha e Itália; os setentrionais ditaram o estilo gótico, os italianos a abundância de ornamentos; a harmonia do estilo e da forma desapareceu em um choque de opiniões e dois séculos de demora; o espírito e o gosto do mundo modificaram-se durante o processo, e os que terminaram a estrutura já não se sentiam como aqueles que a tinham começado. Quando Giangaleazzo morreu (1402), somente as paredes é que tinham sido construídas; depois os trabalhos foram-se arrastando por algum tempo por falta de dinheiro. Lodovico chamou Bramante, Leonardo e outros para desenhar a cúpula que conduziria o grandioso conjunto de pináculos a uma unidade majestosa; as idéias deles foram rejeitadas; por fim (1490), Giovanni Antônio Amadeo foi tirado de sua tarefa no Certosa di Pavia e encarregado de levar avante o empreendimento. Ele e a maioria de seus auxiliares eram mais escultores do que arquitetos; não podiam tolerar que qualquer superfície ficasse sem uma escultura ou sem adornos. Consumiu na tarefa os últimos 30 anos de sua vida (1490-1522); mesmo assim a cúpula somente ficou terminada em 1759; a fachada, iniciada em 1616, só ficou pronta quando Napoleão o exigiu (1809).

Ao tempo de Lodovico, foi a segunda das maiores igrejas do mundo, abrangendo 40.000 metros quadrados; hoje ela cede a honra especial em tamanho à de São Pedro e à catedral de Sevilha, porém é ainda grandiosa em seu comprimento e largura (162m x 96m), com a altura de 118 metros do chão à cabeça da Virgem no cume da cúpula, nos 135 pináculos que resplandecem sua glória e nas 2.300 estátuas que povoam os pináculos, colunas, paredes e teto. Tudo isso — até mesmo o teto — foi construído de mármore branco que para ali foi transportado laboriosamente de uma dezena de pedreiras da Itália. A fachada é muito baixa para sua largura e, no entanto, oculta a sua grandiosa cúpula. É preciso colocar-se, por assim dizer, no ar, para poder contemplar aquele labirinto de estalagmites que se elevam do solo, ou circundar o

grande dólmen, em meio a um sem-número de contrafortes, para sentir a extraordinária majestade daquela massa; ou vir das ruas acanhadas e apinhadas de gente e emergir subitamente na imensa praça pública — a Piazza del Duomo — para ver então todo o esplendor da fachada e das linhas espirais refletindo na pedra o sol da Itália; ou entrar com a multidão pelos portais em um dia santo, deixando que todos aqueles espaços, colunas, capitéis, arcos, abóbadas, estátuas e vitrais coloridos traduzam sem palavras o mistério da fé, da esperança e da adoração.

Assim como a catedral é o monumento de Giangaleazzo Visconti e o Certosa de Pavia o altar de Lodovico e Beatrice, o Ospedale Maggiore — Grande Hospital — é o monumento simples e belo de Francesco Sforza. Para desenhá-lo, de maneira a ser "digno do domínio ducal e de tão grande e ilustre cidade",[25] Sforza trouxe de Florença (1456) Antônio Averulino, conhecido por Filarete, o qual escolheu para ele a bela forma do românico-lombardo. Bramante, o provável arquiteto do átrio interno, revestiu-o com uma dupla fileira de arcos, sobrepondo, em cada uma, primorosa cornija. O Grande Hospital ficou sendo uma das principais glórias de Milão até ao dia em que a Segunda Guerra Mundial deixou em ruínas a maior parte de sua estrutura.

Na opinião de Lodovico e de sua corte, o supremo artista em Milão não era Leonardo da Vinci, mas sim Bramante, pois o primeiro revelara apenas uma parte de si mesmo em seu tempo. Nascido em Castel Durante, nas imediações de Urbino, Donato d'Agnolo começou a carreira como pintor e recebeu o apelido de Bramante, que significava uma pessoa consumida por desejos insaciáveis. Foi a Mântua estudar com Mantegna; aprendeu o suficiente para pintar alguns afrescos medíocres e um esplêndido retrato do matemático Luca Pacioli. Talvez tivesse encontrado, em Mântua, Leon Battista Alberti que estava construindo a igreja de Santo André; seja como for, repetidas experiências com perspectivas levaram Bramante a passar da pintura para a arquitetura. Em 1472, achava-se em Milão estudando a catedral com o mesmo interesse de um homem resolvido a fazer grandes obras. Por volta de 1476, teve oportunidade de mostrar seus méritos construindo a igreja de Santa Maria ao lado da pequena igreja de São Sátiro. Nessa modesta obra-prima revelou seu peculiar estilo arquitetural — absides e sacristias semicirculares, cúpulas octogonais e domos circulares, todos coroados de elegantes cornijas e todos reunidos de maneira a formar um interessante conjunto. Faltando espaço para uma abside, Bramante, brincando com a perspectiva, pintou a parede atrás do altar com uma abside cujas linhas convergentes davam a perfeita impressão de profundidade espacial. Acrescentou à igreja de Santa Maria delle Grazie uma abside, uma cúpula e belos pórticos que, durante a Segunda Guerra Mundial, ficaram também danificados. Depois da queda de Lodovico, Bramante dirigiu-se para o sul, disposto a demolir e reconstruir Roma.

Os escultores da corte de Lodovico não foram tão proeminentes quanto Donatello e Miguel Ângelo porém esculpiram para o Certosa, a catedral e os palácios, uma centena de estátuas de graça fascinante. Cristóforo Solari, o corcunda (*il Gobbo*), será lembrado enquanto sobreviver o túmulo que construiu de Lodovico e Beatrice. Gian Cristóforo Romano conquistou todos os corações com suas maneiras gentis e bela voz; foi o maior escultor do Certosa, porém, depois da morte de Beatrice, foi a Mântua, acedendo a um convite que lhe viam fazendo há um ano. Ali, esculpiu para Isabella a maravilhosa entrada de seu ateliê do Paraíso e fez-lhe o retrato em um dos mais belos medalhões da Renascença. Seguiu depois para Urbino a fim de trabalhar para a duquesa Elisabetta Gonzaga; foi a principal figura no *Courtier* de Castiglione. O maior

medalheiro de Milão foi Cristóforo Foppa, apelidado Caradosso, o qual lapidou as brilhantes jóias que Beatrice usava, despertando, com isso, a inveja de Cellini.

Havia bons pintores em Milão uma geração antes do aparecimento de Leonardo. Vincenzo Foppa, nascido em Bréscia e formado em Pádua, trabalhou principalmente em Milão; seus afrescos em Sant'Eustorgio foram famosos em seu tempo, e seu *Martírio de São Sebastião* ainda adorna a parede do Castello. Seu discípulo Ambrogio Borgognone deixou-nos um legado mais agradável: Madonas nas Galerias Brera e Ambrosiana, de Milão, em Turim e Berlim, todas dentro da pura tradição de doce piedade; um encantador retrato de Giangaleazzo Sforza, quando criança, existente na Coleção Wallace, em Londres, e, na igreja da Incoronata, de Lodi, uma *Anunciação* que é uma das mais brilhantes versões desse difícil tema. Ambrogio de Predis era pintor da corte de Lodovico, quando surgiu Leonardo; parece que participou também do trabalho de Leonardo na pintura da *Virgem dos Rochedos*; talvez tivesse pintado os anjos músicos, quadro existente na Galeria Nacional de Londres; mas suas mais belas jóias são dois retratos que se encontram agora na Galeria Ambrosiana: um de um jovem muito sério, de identidade desconhecida (alguns estudiosos atribuem o quadro a Leonardo da Vinci, representando talvez Franchino Gaffuri, um músico da corte de Lodovico); o outro, de uma jovem que geralmente dizem ser Bianca, a filha natural de Lodovico. Raramente conseguiu um artista representar encantos que se entrechocam de uma jovem inocente e modesta e, no entanto, orgulhosamente cônscia de sua beleza simples.

As cidades subordinadas a Milão sofreram com a atração que a capital exercia sôbre seus homens de talento, porém muitas delas conseguiram obter um lugar na história da arte. A cidade de Como não se satisfazia de ser meramente para Milão uma entrada para o lago que lhe deu fama; sentia-se também orgulhosa de sua Torre del Comune, de seu Broletto e, acima de tudo, de sua majestosa catedral de mármore. A soberba fachada gótica elevou-se sob o governo de Sforza (1457-87); Bramante construiu um belo portal na ala sul e, a leste, Cristóforo Solari construiu uma bela abside no estilo bramantino. Mais interessantes ainda são duas estátuas junto ao portal principal: à esquerda, Plínio, o Velho, à direita, Plínio, o Moço, antigos cidadãos de Como, pagãos civilizados que encontraram um lugar na fachada de uma catedral cristã nos dias tolerantes de Lodovico, o Mouro.

A jóia de Bérgamo era a Capella Colleoni. O *condottiere* veneziano, ali nascido, desejou uma capela para receber seus restos mortais e um cenotáfio esculpido para comemorar suas vitórias. Giovanni Antônio Amadeo construiu a capela e o túmulo com esplendor e gosto; Sisto Siry de Nuremberg colocou sobre o túmulo uma estátua eqüestre de madeira, a qual teria adquirido fama mais generalizada se Verrocchio não tivesse fundido o grande capitão em bronze. Bérgamo achava-se demasiado perto de Milão para que pudesse reter na cidade seus pintores; mas um deles, Andrea Previtali, depois de estudar com Giovanni Bellini, em Veneza, voltou à terra natal (1513) para legar-lhe algumas pinturas de exemplar religiosidade e valor.

Bréscia, que, às vezes, ficou subordinada a Veneza, outras a Milão, manteve um equilíbrio entre as duas influências, tendo desenvolvido sua própria escola de arte. Depois de disseminar seu talento por meia dúzia de cidades, Vincenzo Foppa voltou para Bréscia, sua terra natal, para ali passar seus últimos anos. Seu discípulo, Vincenzo Civerchio, partilhou com Floriano Ferramolo a honra de formar a escola de Bréscia. Girolamo Romani, chamado o Romanino, estudou com Ferramolo; mais tarde, em

Pádua e Veneza; depois fazendo de Bréscia o seu centro, pintou aí e em outras cidades do norte da Itália uma longa série de afrescos, altares e retratos, excelentes no colorido, porém menos louváveis nos traços; seja-nos permitido mencionar apenas a *Madonna e o Menino*, em magnificente moldura de Stefano Lamberti, existente na igreja de São Francisco. O discípulo, Alessandro Bonvicino, conhecido por Moretto da Bréscia, levou essa dinastia ao ponto culminante amalgamando a glória apaixonada dos venezianos com o caloroso sentimento religioso, o que assinalou a pintura de Bréscia até ao fim. Na igreja de São Nazaro e São Celso, onde Ticiano colocou uma *Anunciação*, Moretto pintou a *Coroação da Virgem*, uma pintura igualmente bela, cujo arcanjo rivaliza em delicadeza de forma e feição com as mais graciosas figuras de Correggio. Ele podia, como Ticiano, pintar, quando o desejasse, uma Vênus apetitosa, e sua *Salomé*, ao invés de revelar-se uma criminosa por procuração, mostra-nos uma das mais gentis e mais doces feições em toda a escala da arte da Renascença.

A vida de Cremona agitava-se ao redor de sua catedral do século XII e de seu Torrazo adjacente — um campanário que quase desafia o de Giotto e a Giralda. No interior do *duomo*, Giovanni de Sacchi — denominado *Il Pordenone*, em razão de sua terra natal — pintou sua obra-prima, *Jesus Carregando a Cruz*. Três famílias forneceram gerações sucessivas de talentos à pintura de Cremona: os Bembi (Bonifazio, Benedetto, Gian Francesco), os Boccaccini e os Campi. Boccaccio Boccaccini, depois de estudar em Veneza e queimar os dedos em uma competição com Miguel Ângelo em Roma, voltou para Cremona e foi aclamado com os afrescos que fez da Virgem, na Catedral; seu filho Camillo continuou a produzir também excelentes trabalhos. Igualmente, o trabalho de Galeazzo Campi teve bons sucessores, nas pessoas de seus filhos Giulio e Antônio e na de Bernardino Campi, discípulo de Giulio. Galeazzo construiu a igreja de Santa Margherita, em Cremona, nela pintando depois um magnificente quadro, a *Apresentação no Templo*. Assim, as artes, na Itália da Renascença, tendiam a juntar-se a um só espírito e floresceram com gênios de versatilidade tal que nem mesmo a Grécia de Péricles chegou a conhecer.

CAPÍTULO VII

Leonardo da Vinci

1452 — 1519

I. EVOLUÇÃO: 1452-1482

A MAIS fascinante figura da Renascença nasceu em 15 de abril de 1452, nas proximidades da aldeia de Vinci, a umas 60 milhas distantes de Florença. A mãe era uma camponesa, Caterina, que não se deu ao trabalho de casar com seu sedutor, Piero d'Antônio, advogado florentino, senhor de alguma fortuna. No ano do nascimento de Leonardo, Piero contraiu matrimônio com uma mulher de seu nível social. Caterina teve de contentar-se com um marido camponês; cedeu o interessante filho, fruto de seus amores, a Piero e sua esposa; Leonardo foi criado com conforto aristocrático, porém sem amor maternal. Talvez naquele ambiente dos primeiros tempos tivesse adquirido o gosto por indumentárias finas e aversão pelas mulheres.

Entrou em uma escola das vizinhanças, apaixonou-se pela matemática, música e desenho, e deleitava o pai com suas canções e o alaúde que costumava tocar. A fim de desenhar bem, estudou as coisas da natureza com curiosidade, paciência e zelo; a ciência e a arte, notavelmente unidas em seu espírito, tiveram apenas uma origem: minuciosa observação. Completava 15 anos quando o pai o levou à oficina de Verrocchio, em Florença, e persuadiu o versátil artista a aceitá-lo como aprendiz. Todo o mundo culto conhece a história de Vasari ao descrever como Leonardo pintou o anjo à esquerda do quadro de Verrocchio — *O Batismo de Cristo* — e como o mestre surpreso com a beleza da figura chegou ao ponto de renunciar à pintura, passando a dedicar-se à escultura. Provavelmente, tal renúncia deve ser uma lenda *post-mortem*; a verdade é que Verrocchio fez vários quadros depois de *O Batismo.* Talvez naqueles dias de aprendizagem tivesse pintado a *Anunciação* — atualmente existente no Louvre — com seu anjo muito desajeitado e a moça muito assustada. Dificilmente teria aprendido de Verrocchio a graciosidade.

Entrementes *Ser* Piero prosperava; comprava várias propriedades e mudara-se com a família para Florença (1469), tendo-se casado quatro vezes sucessivamente. A segunda esposa era apenas 10 anos mais velha que Leonardo. Quando a terceira presenteou Piero com um filho, Leonardo aliviou a casa indo viver com Verrocchio. Naquele ano (1472), foi admitido entre os membros da Companhia de São Lucas. Esta associação, composta principalmente de boticários, médicos e artistas, tinha a sede no hospital de Santa Maria Nuova. Presumivelmente, Leonardo encontrou aí oportunidade para estudar anatomia. Talvez naqueles anos ele — seria ele mesmo? — fosse o pintor da esguia figura de São Jerônimo, existente agora na Galeria do Vaticano e cuja autoria a ele se atribui. Provavelmente foi ele quem pintou, por volta de 1474, a colorida e imatura *Anunciação*, existente agora na Galeria Uffizi.

Uma semana antes de seu vigésimo quarto aniversário, Leonardo e três outros jovens foram chamados perante uma comissão da *Signoria* florentina a fim de responderem à acusação de terem tido relações homossexuais. Desconhece-se o resultado do processo. Em 7 de junho de 1476, foi novamente acusado; a comissão lançou Leonardo em uma prisão, sem mais delongas, soltou-o depois e encerrou o caso por falta de provas.[1] Inquestionavelmente, ele era homossexual. Assim que teve meios de manter sua própria oficina, arranjou como companheiros um grupo de rapazes belos; levava alguns deles consigo em suas viagens de uma cidade a outra; referia-se a um e outro deles, em seus manuscritos, como *amantíssimo* ou *caríssimo*.[2] Ignoramos quais as suas relações íntimas com tais jovens; algumas passagens em suas notas sugerem desprezo pelos laços sexuais em qualquer forma. ("E eles se apaixonam pelas coisas mais belas e dignas de serem procuradas, para possuí-las e utilizar-se de suas partes mais vis...[3] O ato de procriação e os membros nela empregados são tão repulsivos que, não fosse pela beleza dos rostos e o adorno dos atores e os impulsos reprimidos, a natureza perderia a espécie humana.")[4] Leonardo podia muito bem duvidar, e com razão por que ele e alguns outros tinham sido escolhidos para uma acusação pública, quando a homossexualidade tinha tantos adeptos na Itália daquele tempo. Leonardo jamais perdoou Florença pela indignidade que lhe fizeram, prendendo-o.

Ao que parece, levou a questão mais a sério do que a cidade. Um ano depois da acusação, foi convidado a aceitar uma oficina nos jardins dos Médici, com o que concordou. Em 1478, a própria *Signoria* pediu-lhe que pintasse um altar para a capela de São Bernardo, no Palazzo Vecchio. Por uma razão qualquer não executou a tarefa; Ghirlandaio encarregou-se dela, foi porém Filippino Lippi quem a terminou. Não obstante isso, a *Signoria* logo lhe confiou — bem como a Botticelli — outro trabalho: o de pintar — não podemos dizer se era ou não reprodução exata ou semelhante — o retrato ao natural de dois homens enforcados por terem conspirado com os Pazzi contra Lourenço e Giuliano de Médici. Leonardo, com seu meio mórbido interesse pela deformidade e sofrimento da criatura humana, talvez tivesse sentido alguma atração pela lúgubre tarefa.

Na verdade sentia interesse por tudo. Todas as atitudes e movimentos do corpo humano, todas as expressões do rosto, tanto de velhos como de jovens, todos os órgãos e movimentos de animais e plantas, desde o ondular do trigo até ao vôo dos pássaros no ar, todas as erosões cíclicas e elevações de montanhas, todas as correntes e redemoinhos de água e vento, caprichos da natureza, matizes da atmosfera e o inesgotável caleidoscópio do céu — tudo isso lhe parecia uma maravilha sem fim. A repetição de tais espetáculos e mistérios jamais lhe cansava o espírito; encheu milhares de páginas com observações sobre eles, desenhando-os em todas as suas formas. Ao pedirem-lhe os monges de San Scopeto que pintasse um quadro para a capela (1481), fez tantos esboços para um sem-número de aspectos e formas que se perdeu nos pormenores. Não chegou a terminar a *Adoração dos Magos*.

No entanto, esse quadro foi uma de suas maiores pinturas. O plano, donde o desenvolveu, foi desenhado com perspectiva estritamente geométrica com todo o espaço dividido em quadrinhos; o matemático em Leonardo competia sempre com o artista; no mais das vezes cooperava com ele. Mas o artista já se tinha desenvolvido; a Virgem, naquele quadro, tinha a atitude e a feição que se haveria de encontrar sempre nos trabalhos de Leonardo; os reis magos foram desenhados com extraordinária compreensão — para um jovem — tanto do caráter como da expressão que se vêem nos velhos,

e o "Filósofo", à esquerda deles, era literalmente um estudo sobre a meditação meio céptica, como se o pintor tivesse chegado a encarar, logo cedo, a história cristã com espírito incrédulo — como que forçado a isso — e ainda assim com devoção. Em volta dessas figuras, reuniam-se dezenas e dezenas de outras, como se toda espécie de homens e mulheres tivesse acorrido para aquele presépio e procurasse ansiosamente o significado da vida e a Luz do Mundo, e viesse a encontrar a resposta em uma corrente de nascimentos.

Essa obra-prima inacabada, quase apagada pelo tempo, encontra-se na Galeria Uffizi, em Florença, porém foi Filippino Lippi quem executou o trabalho aceito pela irmandade dos Scopetini. Começar, conceber com riqueza de imaginação, perder-se no experimentar pormenores e mais pormenores, ver além do motivo uma perspectiva infinita de formas humanas, animais, plantas e arquitetura, rochas e montanhas, correntes, nuvens e árvores, em uma luz mística de *chiaroscuro*; ficar absorvido na filosofia do quadro mais do que em sua realização técnica; deixar a outros a tarefa menor, qual a de colorir as figuras assim desenhadas e colocadas para revelarem a sua significação; sentir o desespero após longo labor do espírito e do corpo ao julgar a imperfeição, com que as mãos e os materiais deram a forma a seu sonho, isso é que haveria de ser até o fim, com poucas exceções, o caráter e o destino de Leonardo.

II. EM MILÃO: 1482-99

Não havia hesitação nem sentido ainda da impiedosa brevidade do tempo, porém tão-somente ambição ilimitada de um jovem, alimentada pela força que se ia formando, na carta que Leonardo, então com 30 anos, enviou, em 1482, a Lodovico, regente de Milão. Ele já estava enfarado de Florença; fervia-lhe no sangue o desejo de ver novas terras e novos rostos. Soubera que Lodovico procurava um engenheiro militar, um arquiteto, um pintor; bem, quis oferecer seus serviços como sendo dotado de todas essas qualidades, e, assim, escreveu sua célebre carta:

> Ilustríssimo Senhor, tendo agora visto e considerado bastante as provas de todos aqueles que se têm na conta de mestres e inventores de instrumentos de guerra, e achado que suas invenções e utilização de tais instrumentos não diferem de modo algum dos que se encontram comumente na prática, ouso, sem prejuízo para qualquer outro mais, pôr-me em comunicação com Vossa Excelência a fim de informá-lo de meus segredos, colocando-me depois à sua disposição para efetivamente demonstrar, em qualquer tempo que for conveniente, todas as questões que se encontram, em parte, registradas resumidamente, a seguir:
>
> 1. Tenho planos para construção de pontes muito leves e fortes, próprias para serem transportadas com facilidade...
>
> 2. Quando um lugar for sitiado, sei como cortar o fornecimento de água das fossas e como construir um número infinito de escadas e outros instrumentos.
>
> 4. Tenho planos para a fabricação de canhões muito convenientes e de fácil transporte, com os quais se poderão atirar pequenas pedras quase à maneira de saraivada...
>
> 5. E se acontecer que a batalha for no mar, tenho plano para construir muitas máquinas bem convenientes para ataque ou defesa, e também para construir navios que podem resistir ao fogo dos canhões mais pesados, à pólvora e à fumaça.
>
> 6. Tenho também meios de se chegar a determinado lugar através de cavernas e passagens sinuosas e secretas, feitas sem o menor ruído, mesmo que se tenha de passar por baixo de fossas ou de um rio.

7. Posso também fazer carros cobertos, seguros e inexpugnáveis, que entrarão nas fileiras cerradas do inimigo com artilharia. Não há companhia de homens armados, por maior que seja, que não possa ser rompida por eles. Por trás deles, a infantaria poderá seguir completamente incólume e sem qualquer oposição.

8. Outrossim, em caso de necessidade, poderei fazer canhões, morteiros, e peças ligeiras de formas bonitas e úteis, muito diferentes dos que se usam comumente.

9. Onde não for possível empregar canhões, poderei fornecer catapultas, armadilhas e outras máquinas de maravilhosa eficácia que nem sempre se vêem. Enfim, conforme as várias circunstâncias, poderei suprir um número infinito de diferentes máquinas de ataque e defesa.

10. Em tempo de paz, creio que posso proporcionar completa satisfação, como qualquer outro, em matéria de arquitetura, construção de edifícios tanto públicos como particulares, e abastecimento de água de um ponto para outro.

Posso também executar trabalhos de esculturas em mármore, bronze e argila e pintar quadros que poderão igualar-se com os de qualquer outro.

Além disso, empreenderia o trabalho relativo à construção do cavalo de bronze, o qual registraria com glória imortal e honra eterna a brilhante memória do Príncipe vosso pai e da ilustre casa dos Sforza.

Se qualquer das coisas acima mencionadas parece impossível ou impraticável a qualquer um, prontifico-me a fazer experiências em vosso parque ou em qualquer lugar que aprouver a Vossa Excelência, a quem me recomendo com toda a humildade.

Ignoramos como Lodovico respondeu, porém sabemos que Leonardo chegou a Milão em 1482 ou 1483 e logo conseguiu a afeição do "Mouro". Diz uma história que Lourenço enviou-o como emissário de amizade a Lodovico, a quem ofereceu um belo alaúde; diz outra que ele ganhou ali um concurso musical, tendo ficado em Milão não por causa de sua capacidade como inventor que atribuía a si "com toda a humildade", mas sim pela sua voz melodiosa, o encanto de sua conversação, o delicado som da lira que ele mesmo fizera com a forma de uma cabeça de cavalo.[5] Parece que Lodovico aceitou-o não pelo valor que ele próprio achava possuir, porém como jovem brilhante que — embora estivesse abaixo de Bramante como arquiteto e fosse demasiado inexperiente para receber incumbências de engenharia militar — podia, no entanto, planejar os bailes de máscaras da corte e os festivais da cidade, ornamentar vestidos para a esposa ou para a amante ou para a princesa, pintar murais e retratos e, talvez, construir canais para melhorar a irrigação da planície lombarda. É de se sentir que esse homem de tão formidável espírito tivesse de despender um tempo irrecuperável fazendo curiosos cintos para a bela noiva de Lodovico, Beatrice d'Este, concebendo costumes para torneios e festivais, organizando festivais ou decorando estábulos. Mas esperava-se que um artista da Renascença devia fazer tudo isso entre um quadro e outro de Madonas; Bramante também partilhava dessas atividades da corte. Quem sabe se não era o espírito feminino em Leonardo que se deleitava em desenhar vestidos e jóias, e o cavaleiro nele que sentia prazer em pintar cavalos fogosos nas paredes dos estábulos? Ele adornou o salão de baile do castelo para o casamento de Beatrice, construiu um quarto de banho especial para ela, ergueu no jardim um belo pavilhão para a diversão de verão dela e pintou outras câmaras — *camerini* — para as festas do palácio. Fez retratos de Lodovico, de Beatrice e de seus filhos e das amantes de Lodovico, Cecília Gallerani e Lucrécia Crivelli; tais pinturas perderam-se a não ser que *La Belle Ferronière*, existente no Louvre, seja Lucrécia. Vasari cita os retratos da família como sendo "maravilhosos", acrescentando que o de Lucrécia inspirou um

poeta a tecer caloroso panegírico sobre a beleza da mulher e a habilidade do artista.[6]

Talvez tivesse sido Cecília o modelo de Leonardo em *A Virgem dos Rochedos*. Esta pintura foi contratada (1483) pela Irmandade da Conceição como parte central de um altar da igreja de São Francisco. O original foi mais tarde adquirido por Francisco I e encontra-se no Louvre. Observando-o, notamos o doce rosto maternal que Leonardo haveria de usar uma dezena de vezes em trabalhos posteriores; um anjo que faz lembrar um de Verrocchio no *Batismo de Jesus*; dois infantes esmeradamente desenhados e um cenário de rochas salientes que somente Leonardo é que teria podido conceber como habitat de Maria. As cores escureceram com o tempo, mas, possivelmente, o artista teria a intenção de apresentar um motivo sombrio e lançou em seus quadros uma atmosfera enevoada, a que na Itália se dá o nome de *sfumato*. É uma das maiores pinturas de Leonardo apenas ultrapassada pela *A Santa Ceia, Mona Lisa* e *A Virgem, o Menino e Santa Ana*.

As pinturas de *A Santa Ceia* e *Mona Lisa* são as mais famosas do mundo. Todos os anos, dia após dia e a toda hora, peregrinos entram no refeitório que contém o mais arrojado trabalho de Leonardo. Naquele simples edifício retangular, os frades dominicanos que se achavam ligados à igreja favorita de Lodovico — Santa Maria delle Grazie — costumavam fazer suas refeições. Logo depois da chegada do artista a Milão, Lodovico pediu-lhe que pintasse *A Santa Ceia* na parede mais afastada do refeitório. Durante três anos (1495-8), num intervalo e outro, Leonardo entregou-se ao trabalho, fazendo-o demoradamente, demora essa que aborrecia sobremodo o duque e os frades. O prior (se é que podemos dar crédito a Vasari) queixou-se a Lodovico da aparente preguiça de Leonardo, não sabendo por que Leonardo se sentava, às vezes, diante da parede durante horas e horas sem pintar sequer um traço. Leonardo não teve dificuldades em explicar ao duque — o qual, por sua vez, não encontrou facilidade em esclarecer o prior — que o mais importante da tarefa de um artista está mais na concepção da obra do que em sua execução e (conforme o diz Vasari) "os homens de gênio fazem mais quando trabalham menos". Havia, nesse caso, disse Leonardo a Lodovico, duas dificuldades especiais: a de conceber feições dignas do Filho de Deus e a de pintar um homem tão impiedoso quanto Judas; talvez tivesse sutilmente sugerido que poderia utilizar-se do rosto do prior que via constantemente como o modelo para Iscariotes. (Essa história talvez seja uma lenda; o único testemunho que temos é o de Vasari. Não há prova contra ela, exceto a tradição que diz que *A Santa Ceia* não continha figuras que se assemelhassem a homens vivos.[7]) Leonardo percorreu toda a cidade de Milão à cata de cabeças e rostos que pudessem servir de modelos para os Apóstolos; de uma centena de tais modelos, escolheu as feições que foram reunidas na realização de sua arte, apresentando assim aquelas cabeças extraordinariamente individualizadas que tornam maravilhosa aquela obra-prima. Às vezes, precipitava-se das ruas ou saía correndo de sua oficina para o refeitório, dava um ou mais traços no quadro e saía.[8]

O motivo era soberbo, mas eivado de riscos sob o ponto de vista de um pintor. Tinha de limitar-se a figuras masculinas e a uma modesta mesa situada em sala muito simples; poderia lobrigar-se dela apenas uma diminuta paisagem ou vista; nenhuma graça feminina poderia servir de contrapeso para as figuras másculas dos homens; nenhuma ação vívida poderia ser ali encaixada para dar movimento às figuras e exprimir um sentido de vida. Leonardo deixou vislumbrar uma paisagem através das três janelas que estão atrás de Jesus. Como substitutivo para a ação, desenhou a reunião no

momento tenso ém que Jesus profetizou que um dos Apóstolos ia traí-lo e cada um pergunta, temeroso ou horrorizado ou surpreso: "Sou eu?" Podia ter-se escolhido a instituição da Eucaristia; isso, porém, teria imobilizado todos os 13 rostos, dando-lhes uma solenidade estereotipada. Ali, ao contrário, há mais do que um violento ato físico; há um desejo de que se revele algo. Jamais um artista revelou tão profundamente, em um só quadro, tantas almas. No tocante aos Apóstolos, Leonardo fez preliminarmente um sem-número de esboços. Alguns deles — Tiago, o Grande, Filipe e Judas — são desenhos de *finesse* e força tais que somente em Rembrandt e Miguel Ângelo é que vamos encontrar dois que com ele rivalizam. Quando Leonardo procurou conceber as feições de Jesus, viu que os Apóstolos lhe tinham esgotado a inspiração. Segundo Lomazzo (escrevendo em 1557), Zenale, velho amigo de Leonardo, aconselhou-o a que deixasse o rosto de Jesus inacabado, dizendo: "A verdade é que seria impossível imaginar rostos mais belos ou mais delicados do que os de Tiago Maior e de Tiago Menor. Aceite, pois, o seu infortúnio e deixe Jesus inacabado, caso contrário, quando comparado com os Apóstolos, Ele não seria o Salvador nem o Mestre."[9] Leonardo aceitou o conselho. Ele ou um discípulo fez um esboço — que se tornou célebre (atualmente na Galeria Brera) — para a cabeça de Jesus, porém imprimiu-lhe uma tristeza efeminada e grande resignação, ao invés de a resolução heróica do homem que calmamente entrou em Getsêmani. Talvez a Leonardo faltasse a piedosa reverência que, tivesse ela sido acrescentada a sua sensibilidade, profundeza e habilidade, poderia ter feito com que o quadro atingisse a perfeição.

Por ser um pensador e também artista, Leonardo evitava a pintura de afrescos, pois considerava-a inimiga do pensamento; tal pintura em estuque úmido tinha de ser feita rapidamente antes que ele secasse. Leonardo preferia pintar em parede seca com têmpera — tintas misturadas numa substância gelatinosa, pois tal método permitia-lhe ponderar e fazer experiências. Mas tais tintas não aderiam firmemente à superfície: mesmo durante a vida de Leonardo — ainda mesmo com a umidade usual do refeitório e as goteiras ocasionais durante as chuvas pesadas — a pintura começou a desprender-se e a cair; quando Vasari viu o quadro (1536), já ele se achava manchado. Quando foi visto por Lomazzo, 60 anos depois de terminado, já estava arruinado e sem conserto. Os frades o estragaram ainda mais abrindo uma porta na parede, justamente através das pernas dos Apóstolos, para comunicar a sala com a cozinha (1656). A gravura, pela qual o quadro foi reproduzido para todo o mundo, não foi tirada do original estragado, porém de uma cópia imperfeita executada por Marco d'Oggiono, um dos discípulos de Leonardo. Hoje podemos apenas estudar a composição e os traços gerais, o que dificilmente podemos fazer com as sombras e as sutilezas do quadro. Sejam, porém, quais forem os defeitos daquele trabalho na ocasião que Leonardo o deixou, muitos perceberam imediatamente que se tratava da maior pintura que a arte da Renascença havia até então produzido.

Naquele tempo (1483), Leonardo havia empreendido um trabalho completamente diferente e ainda mais difícil. Havia muito que Lodovico desejava imortalizar o pai, Francesco Sforza, com uma estátua eqüestre que rivalizasse com a de *Gattamelata* de Donatello, em Pádua, e com a de *Colleoni* de Verrocchio, em Veneza. Isso provocou a ambição de Leonardo. Pôs-se a estudar a anatomia, os movimentos e a natureza do cavalo e desenhou uma centena de esboços do animal, quase todos eles apresentando-o com fogosa vivacidade. Logo se absorveu na feitura de um modelo de gesso. Ao lhe pedirem alguns cidadãos de Piacenza que recomendasse um artista para desenhar e

fundir no bronze as portas para a catedral da cidade, respondeu de maneira bem característica: "Não há ninguém capaz a não ser Leonardo, o Florentino, que está agora fazendo o cavalo de bronze do duque Francesco. Não deveis contar com ele, pois Leonardo tem trabalho para toda a vida. Creio que a obra é um empreendimento tão grande que jamais ele poderá terminá-la."[10] Às vezes, Lodovico chegava à mesma conclusão; pediu a Lourenço, certa ocasião, que mandasse outros artistas para terminar o trabalho (1498). Lourenço, à semelhança de Leonardo, não pôde pensar em outro que fosse melhor do que o próprio artista.

Por fim o modelo de gesso ficou terminado (1493); só faltava fundi-lo no bronze. Em novembro, o modelo foi colocado em público, sob um arco, a fim de servir de adorno para a procissão do casamento de Bianca Maria, sobrinha de Lodovico. Os homens ficaram maravilhados com o tamanho e esplendor do modelo; cavalo e cavaleiro atingiam quase nove metros; os poetas escreveram sonetos em seu louvor e ninguém duvidava de que, quando fundido no bronze, haveria de superar em vigor e vida às obras-primas de Donatello e Verrocchio. Não chegou, porém, a ser fundido. Ao que parece, Lodovico não pôde conseguir fundos para adquirir as 50 toneladas de bronze que se tornavam necessárias. O modelo ficou ao ar livre; Leonardo passou a ocupar-se de arte e de rapazes e também de ciência, experiências, mecanismos e manuscritos. Os franceses, ao conquistarem Milão (1499), transformaram o cavalo de gesso em alvo para seus arqueiros, tendo-lhe quebrado muitas peças. Em 1501, Luís XII manifestou o desejo de transportá-lo para a França como troféu. Foi a última coisa que soubemos do cavalo.

Aquele grande fiasco enervou Leonardo, deixando-o exausto por algum tempo e talvez tivesse perturbado suas relações com o duque. Normalmente Lodovico pagava bem os seus "Apeles"; um cardeal surpreendeu-se ao saber que Leonardo recebia dois mil ducados ($25.000?) por ano além de muitos presentes e privilégios.[11] O artista vivia como um aristocrata: tinha vários aprendizes, fâmulos, pajens, cavalos; contratava músicos, vestia indumentárias de seda e peles, calçava luvas rendadas e botas de couro de fantasia. Conquanto produzisse obras inestimáveis, parecia, às vezes, muito demorado em sua execução. Costumava interromper o trabalho para fazer pesquisas e composições em ciências, filosofia e arte. Em 1497, farto com tais demoras, Lodovico convidou Perugino para que viesse decorar alguns aposentos do castelo. Perugino não pôde atender e Leonardo tomou a si a tarefa, porém esse incidente magoou-os a ambos. Mais ou menos nesse tempo, Lodovico, estando mal de finanças em razão das despesas com a diplomacia e o exército, atrasou-se no pagamento dos salários de Leonardo. Este custeou suas próprias despesas durante quase dois anos e enviou depois ao duque uma nota cortês lembrando-lhe o débito (1498). Lodovico desculpou-se graciosamente e um ano depois deu a Leonardo um vinhedo como fonte de renda. Nesse tempo o edifício político de Lodovico começou a desmoronar-se à sua volta; os franceses conquistaram Milão, Lodovico fugiu e Leonardo viu-se livre, o que não lhe foi de modo algum confortável.

O artista mudou-se para Mântua (dezembro de 1499) e fez ali um notável desenho de Isabella d'Este. Ela permitiu que o marido o desse de presente a outrem; e, assim, chegou o desenho ao Louvre; Leonardo, que não apreciou tal generosidade, transferiu-se para Veneza. Maravilhou-se com sua orgulhosa beleza, porém achou suas abundantes cores e ornamentos gótico-bizantinos demasiado brilhantes para seu gosto de florentino. Voltou então para a cidade de sua mocidade.

III. FLORENÇA: 1500-1, 1503-6

Leonardo tinha 48 anos quando quis recomeçar o meio de vida que interrompera uns 17 anos antes. Estava mudado; o mesmo se dera com Florença, porém, de modo diferente. Ela se tinha transformado, em sua ausência, em uma República meio democrática e meio puritana; ele estava acostumado ao domínio ducal e ao luxo e maneiras dos aristocratas. Os florentinos, sempre prontos a criticarem, olhavam desdenhosamente para sua indumentária de seda e veludo, maneiras corteses e sua comitiva de jovens de cabelos encaracolados. Miguel Ângelo, 22 anos mais moço, ressentia-se daquelas interessantes feições que tanto contrastavam com o seu próprio nariz quebrado e, em sua pobreza, perguntava-se a si mesmo onde Leonardo havia encontrado dinheiro para sustentar uma vida tão rica. Este último tinha conseguido salvar uns 600 ducados dos dias que vivera em Milão; começou a recusar muitas encomendas, até mesmo da imperiosa marquesa de Mântua. Se trabalhava, fazia-o com sua habitual demora.

Os frades servitas tinham contratado Filippino Lippi para pintar um altar na igreja de Annunziata; casualmente Leonardo manifestou o desejo de fazer trabalho semelhante; Filippino muito cortesmente cedeu a tarefa ao homem que era geralmente considerado naquele tempo o maior pintor da Europa. Os servitas levaram Leonardo e seu "pessoal" para o mosteiro e pagaram-lhes as despesas para o que parecia um longo período. Chegou então um dia em 1501, em que Leonardo descerrou o véu que cobria o desenho para o quadro que tinha sido proposto, o da *Virgem e o Menino com Santa Ana e o Infante São João*. "Não só deixou todos os artistas maravilhados" — diz Vasari — "como também toda a gente que ia vê-lo, homens e mulheres, tanto os jovens como os velhos; durante dois dias, foi uma verdadeira romaria. Até parecia uma época de festival, e todos maravilhavam-se excessivamente com o desenho." Não sabemos se era o desenho em tamanho natural atualmente em poder da Academia Real de Artes, na Burlington House, de Londres. Talvez fosse, embora as autoridades francesas[12] desejem acreditar que se tratava da primeira forma de um quadro bem diferente existente no Louvre. O sorriso de terno orgulho que suaviza e ilumina o rosto da Virgem, no desenho, é um dos milagres de Leonardo; ao lado dele, o sorriso de Mona Lisa é terreno e cínico. No entanto, não constitui uma trabalho brilhante, se bem que figure entre os maiores desenhos da Renascença; há algo desajeitado e de mau gosto ao colocar a Virgem sentada muito instavelmente sobre as pernas da mãe. Parece que Leonardo, por desleixo, não transformou o desenho em pintura para os servitas; eles tiveram de recorrer a Lippi e depois a Perugino para fazer o altar. Mas, logo depois, Leonardo pintou *A Virgem Santa Ana e o Menino Jesus* — existente no Louvre — talvez uma variante do desenho existente na Burlington House. Já este é um triunfo de ordem técnica, o que se constata desde o diadema na cabeça da Virgem até seus pés — estes escandalosamente nus, porém divinamente belos. A composição triangular que fracassara no desenho conseguiu ali completo sucesso; as cabeças de Ana, da Virgem, do Filho e do cordeiro apresentam-se esplêndidas; o Filho e a avó observam atentamente a Virgem, e a indumentária incomparável das mulheres enche o espaço divergente. O *sfumato* característico do pincel de Leonardo suavizou todos os traços, assim como as sombras os abrandam na realidade. O sorriso leonardesco da Virgem, no desenho, e o de Ana, na pintura, criaram a moda que foi seguida durante meio século pelos adeptos de Leonardo.

Do êxtase místico daquelas ternas evocações, Leonardo, por uma transição quase inacreditável, passou a servir a César Bórgia como engenheiro militar (junho de 1502). Bórgia tinha começado sua terceira campanha na Romagna; desejava um homem que pudesse fazer mapas topográficos, construir e equipar fortalezas e pontes, ou desviar correntes de água e inventar armas para ataque e defesa. Talvez tivesse ouvido falar das idéias de Leonardo ou de seus desenhos, pertinentes a novas máquinas de guerra. Havia, por exemplo, o desenho de um carro blindado ou tanque, cujas rodas seriam movimentadas por soldados junto às muralhas. "Estes carros" — escrevera Leonardo — "substituem os elefantes... pode-se lutar com êles; pode-se neles manter foles para aterrorizar os cavalos do inimigo, e colocar neles também carabineiros para dispersar qualquer companhia."[13] Ou — continuou Leonardo — poder-se-ão colocar terríveis foices nos flancos de um carrinho e outra ainda mais mortal e giratória na frente de uma viga; estas ceifariam os homens como se fossem espigas de trigo em um campo.[14] Ou poder-se-ão fazer as rodas do carrinho virar um maquinismo que arremessará lâminas cortantes para quatro lados.[15] Poder-se-á atacar um forte, colocando-se os soldados sob uma coberta protetora;[16] poder-se-ão repelir os sitiantes, atirando-se sobre eles garrafas com gás venenoso.[17] Leonardo planejou um "livro ensinando como rechaçar os exércitos por meio de terríveis inundações causadas pela libertação de águas represadas", e um "livro ensinando como inundar exércitos fechando-se as saídas" das águas que correm através dos vales.[18] Tinha desenhado dispositivos para descarregar mecanicamente de uma plataforma giratória um número sucessivo de dardos, e para derrubar escadas cheias de gente de uma força sitiante que quisesse escalar as muralhas.[19] Bórgia desconsiderou a maioria de tais idéias por julgá-las impraticáveis; experimentou uma ou duas no cerco de Ceri, em 1503. Contudo, expediu a seguinte patente de autorização em agosto de 1502:

> A todos os nossos comandantes, castelães, capitães, *condottieri*, oficiais, soldados e súditos. Obrigamos e ordenamos que ao portador, o nosso excelentíssimo e bem-amado servo, arquiteto e engenheiro-chefe, Leonardo da Vinci — o qual nomeamos para inspecionar os fortes e fortalezas em nossos domínios a fim de que, consoante suas necessidades e a conselho seu, possamos ficar habilitados a atender às suas necessidades — seja concedida passagem absolutamente livre de qualquer tributo ou taxa, devendo ele ser bem acolhido juntamente com sua companhia; liberdade para ver, examinar e tomar as medidas que julgar necessárias e que desejar, e, para esse fim, seja-lhe dado auxílio em homens tantos quantos forem precisos e toda a assistência e favores possíveis. É nossa vontade que, na execução de quaisquer trabalhos em nossos domínios, todo engenheiro se obrigue a conferenciar com ele e a seguir-lhe os conselhos.[20]

Leonardo escreveu muito, porém muito raramente escreveu sobre si mesmo. Haveríamos de apreciar sua opinião sobre Bórgia e talvez a tivéssemos confrontado, para melhor esclarecimento, com a do emissário que Florença enviara a César naquele tempo, Nicolau Maquiavel. Tudo o que sabemos é que Leonardo visitou Ímola, Faença, Forli, Ravena, Rimini, Urbino, Perúgia, Siena e outras cidades; esteve em Senigallia quando César armou uma armadilha e estrangulou ali quatro capitães traidores, tendo ele presenteado César com seis grandes mapas da Itália Central, os quais mostravam a direção das correntes de água, a natureza e contornos do terreno e a distância entre os rios, montanhas, fortalezas e cidades. Soube logo depois que César se encontrava quase morto em Roma, que o império de César estava a se desmoronar e um ini-

migo dos Bórgia ia ocupar o trono papal. Vendo desaparecer seu novo mundo de ação, Leonardo tornou a voltar para Florença (abril de 1503).

Em outubro daquele ano, Pietro Soderini, chefe do governo florentino, propôs a Leonardo e Miguel Ângelo que cada um pintasse um mural no novo Salão dos Quinhentos, no Palazzo Vecchio. Ambos aceitaram a proposta; foram elaborados contratos muito severos, e os artistas se retiraram para oficinas separadas a fim de fazerem os respectivos desenhos. Cada um deveria descrever algum triunfo das armas florentinas: Miguel Ângelo, uma batalha na guerra contra Pisa, e Leonardo, a vitória de Florença sobre Milão, em Anghiari. Os alertados cidadãos acompanhavam a marcha dos trabalhos como se se tratasse de uma luta de gladiadores; discutiam veementemente sobre os méritos e estilos dos dois rivais, e alguns observadores achavam que qualquer superioridade definitiva de um quadro sobre o outro haveria de decidir se, mais tarde, os pintores seguiriam a propensão de Leonardo para a representação delicada e sutil do sentimento, ou a inclinação de Miguel Ângelo pelos músculos potentes e a força demoníaca.

Talvez fosse naquele tempo (pois não se tem a data do incidente) que o jovem artista permitira que sua ojeriza por Leonardo desse vazão a um flagrante insulto. Certo dia, alguns florentinos, na Piazza Santa Trinità, estavam discutindo uma passagem da *A Divina Comédia*. Vendo Leonardo passar, fizeram-no parar e pediram sua interpretação. Naquele momento apareceu Miguel Ângelo que se sabia ter estudado zelosamente Dante. Eis "Miguel Ângelo", disse Leonardo. "Ele explicará esses versos." Pensando que Leonardo queria divertir-se à sua custa, o infeliz Titã gritou com visível desprezo: "Explicai-os vós mesmos! Vós que fizestes o modelo de um cavalo para ser fundido em bronze e não pudestes fundi-lo, deixando-o inacabado para vergonha vossa! E julgarem aqueles capões milaneses que poderíeis fazê-lo!" Consta que o sangue subiu ao rosto de Leonardo; ele, porém, não disse palavra. Miguel Ângelo afastou-se depois remoendo-se de raiva.[21]

Leonardo preparou-se cuidadosamente para a elaboração do desenho. Visitou o local de Anghiari em que se travou a batalha, leu relatórios a respeito e fez inúmeros esboços de cavalos e homens no ardor da luta e na agonia da morte. Encontrou então uma oportunidade de pôr em movimento a sua arte, o que raramente se dera em Milão. Tirou partido dela e desenhou um conflito mortal tão violento que provocou sensação em Florença. Ninguém supusera que o mais requintado dos artistas florentinos pudesse conceber ou pintar tal visão de homicídio patriótico. Talvez Leonardo tivesse empregado ali a experiência que tivera na campanha de César Bórgia; provavelmente tivesse expressado no desenho os horrores que presenciara, horrores que teria exorcizado de seu espírito. Terminara o desenho em fevereiro de 1505 e começara a pintar a parte central — *A Batalha do Estandarte* — na Sala dei Cinquecento.

Dessa vez, porém, cometeu um erro trágico, ele que havia estudado física e química e ainda não soubera o destino que tivera *A Santa Ceia*. Experimentando a técnica da encáustica, pensou em fixar as tintas no estuque por meio do calor procedente de um braseiro no assoalho. A sala estava úmida, fazia um verdadeiro frio de inverno; o calor não atingiu uma altura suficiente, o estuque não absorveu tinta, começando então a escorrer a da parte superior. Foram baldados todos os esforços para impedir o estrago. Entrementes, surgiram dificuldades de ordem financeira. A *Signoria* estava pagando a Leonardo 15 florins por mês, o que mal se podia comparar com os 160 ou mais que Lodovico lhe tinha especificado em Milão. Ao oferecer-lhe um funcionário

muito sem tato a sua mensalidade em moedas de cobre, Leonardo rejeitou-a. Abandonou a tarefa envergonhado e tomado de desespero, apenas moderadamente consolado pelo fato de que Miguel Ângelo, depois de terminar o desenho, não fez nenhuma pintura dele; ao contrário, aceitou um convite do Papa Júlio II para ir trabalhar em Roma. Aquela grande competição terminou assim em lamentável fracasso que deixou Florença ressentida com os dois maiores artistas de sua história.

Durante os anos 1503-6, ora num intervalo ora noutro, Leonardo pintou o retrato de Mona Lisa, isto é, Madona Elisabetta, terceira esposa de Francesco del Giocondo, que foi, em 1512, membro da *Signoria.* Presume-se que um filho de Francesco, que fora enterrado em 1499, tenha sido um dos filhos de Elisabetta, e essa perda talvez se manifestasse na expressão séria que se percebe atrás do sorriso de La Gioconda. Que Leonardo a fizesse ir muitas vezes, durante aqueles três anos, a sua oficina, despendendo no retrato todos os segredos e nuances de sua arte, modelando a mulher com luz e sombra suaves, enquadrando-a em um cenário de árvores, águas, montanhas e céu, fruto da fantasia, cobrindo-a com uma indumentária de veludo e cetim, cujas dobras constituem verdadeira obra-prima, estudando com apaixonado zelo os músculos sutis que formam e movimentam os lábios, trazendo músicos para tocarem para ela, fazendo assim surgir em suas feições a desilusão e ternura de uma mãe lembrando o filho desaparecido — tudo isso são idéias sobre o espírito com que ele se entregou àquela combinação absorvente da pintura e da filosofia. Centenas de interrupções, um sem-número de outros interesses que o afastaram da obra, aquela luta simultânea com o desenho sobre Anghiari, tudo isso deixou intacta a unidade de sua concepção, a desusada tenacidade de seu zelo.

Aquele rosto foi que provocou um oceano de tinta em centenas de resmas de papel. Não que fosse uma beleza fora do comum; um nariz mais curto teria provocado mais. Muitas moças pintadas a óleo ou esculpidas no mármore — como em qualquer trabalho de Correggio — teriam superado Mona Lisa. Foi seu sorriso que lhe fez a fortuna através dos séculos — um pestanejar que se lhe vislumbra nos olhos, um movimento reprimido na doçura dos lábios. De que estará ela sorrindo? Será dos esforços que fazem os músicos para distraí-la? Será do fruto da diligência de um artista que a pinta no decorrer de centenas e centenas de dias, parecendo não querer terminar a obra? Ou não é apenas Mona Lisa sorrindo, mas sim a mulher, todas as mulheres, dizendo a todos os homens: "Pobres amantes apaixonados! Uma natureza que ordena a continuidade da vida agita vossos nervos, tornando-vos sequiosos de nossa carne, suaviza vossos cérebros com uma idéia desarrazoada de nossos encantos, tornando-vos poéticos, para depois vos arrefecerdes com a consumação do ato — e tudo isso para que possais ser precipitados na paternidade! Poderia haver coisa mais ridícula? Mas nós também caímos na armadilha; nós, mulheres, pagamos um preço mais pesado que vós pela vossa cegueira. Contudo, queridos tolos, é agradável ser a gente desejada, e a vida é perdoável quando se ama." Ou era então apenas o sorriso do próprio Leonardo que Lisa ostentava, o sorriso daquele espírito invertido que mal podia lembrar-se da terna carícia de uma mulher, e não podia crer em qualquer outra sorte para o amor ou para o gênio, a não ser uma decomposição obscena e em uma pequenina chama que aos poucos desaparece da memória dos homens?

Quando afinal ela deixou de posar, Leonardo guardou o quadro, alegando que a pintura não estava terminada, a pintura que, de todas, tinha ficado absolutamente terminada. Talvez o marido não tivesse gostado da perspectiva de ver a esposa na pa-

rede esboçando-lhe, a ele e a seus hóspedes, aquele sorriso enigmático. Muitos anos depois, Francisco I comprou o quadro por quatro mil coroas[22] e o colocou em uma moldura, dependurando-o em seu palácio, em Fontainebleau. Hoje, depois que o tempo e as restaurações apagaram suas sutilezas, figura ele no majestoso Salon Carré do Louvre, admirado por milhares de curiosos diariamente e esperando que o tempo apague e confirme o sorriso de *Mona Lisa.*

IV. EM MILÃO E ROMA: 1506-16

Ao contemplarmos aquele quadro e calcularmos as inúmeras horas de pensamento que orientaram tantos traços minuciosos, teremos de reconsiderar nossa opinião sobre a aparente lentidão de Leonardo. Perceberemos assim, que o trabalho dele refletia as meditações de dias e dias de inatividade, o que também se dá com um autor que, em um passeio à tarde ou ficando acordado à noite, prepara o capítulo, a página ou os versos de seu livro, ou revolve, no espírito, algum adjetivo elegante ou alguma frase brilhante. Naqueles mesmos cinco anos passados em Florença, em que se viram *A Virgem, o Menino e Santa Ana*, em todas as suas formas, *Mona Lisa*, o grande desenho da interessantíssima *Batalha*, Leonardo achou tempo para pintar outros quadros, como o belo retrato de Ginevra de Benci, atualmente existente em Viena, e o que representava Jesus em sua juventude, quadro este que se perdeu. Finalmente cedeu aos importunos pedidos que lhe fazia a marquesa de Mântua (1504). Contudo, o agente desta última achou aconselhável adverti-la: "Leonardo torna-se muito impaciente quando pinta e passa a maior parte do tempo estudando geometria."[23] Talvez naquelas horas de inatividade exterior, Leonardo estivesse mergulhando a arte na ciência, o Apeles no Fausto.

Mas a ciência não lhe trouxe dinheiro; embora estivesse depois vivendo modestamente, devia ter sentido a passagem daqueles dias em que fora o princípe dos artistas de Milão. Quando Carlos d'Amboise, vice-rei de Luís XII em Milão, convidou-o a voltar, Leonardo perguntou a Soderini se o dispensaria, por alguns meses, de seus compromissos com Florença. Soderini queixou-se de não ter ganho o dinheiro que pagara a ele, Leonardo, pela *Batalha de Anghiari*. Leonardo levantou a importância que recebera e foi entregá-la a Soderini. Este a recusou. Finalmente (1506) Soderini, ansioso por contar com a boa vontade do rei francês, permitiu que Leonardo partisse com a condição, porém, de voltar três meses depois ou pagar a multa de 150 ducados. O pintor partiu. Conquanto tornasse a visitar Florença em 1507, 1509 e 1511, permaneceu no emprego de Amboise e Luís, em Milão, até 1513. Soderini protestou, porém Luís não lhe deu atenção, confiante, naturalmente, de sua força. Para tornar a situação bem clara, Luís, em 1507, nomeou Leonardo *peintre et ingénieur ordinaire* — pintor e engenheiro em serviço ativo — do rei de França.

Não foi uma sinecura; Leonardo trabalhou para sua manutenção. Vamos encontrá-lo novamente decorando palácios, desenhando ou construindo canais, preparando festivais, pintando quadros, planejando um monumento eqüestre do marechal Trivulzio e colaborando nos estudos anatômicos de Marcantonio della Torre. Provavelmente foi durante sua segunda estada em Milão que pintou dois quadros que emanaram dos mais baixos níveis de seu gênio. O *São João* do Louvre tem os contornos arredondados de uma mulher, abundantes cachos de cabelo e feições delicadas que teriam assentado bem em uma Madalena. *Leda e o Cisne* (existente numa coleção parti-

cular, em Roma) tem um rosto e maciez de carne que fazem lembrar o *São João e o Baco*, atribuídos anteriormente a Leonardo, mas que muito provavelmente é cópia de uma pintura ou desenho que se perdeu do mestre. Sua fama teria lucrado mais se tais pinturas tivessem desaparecido em seu nascimento.

Em 1512, os franceses foram expulsos de Milão, começando então Maximiliano, filho de Lodovico, o seu breve reinado. Leonardo ali permaneceu durante algum tempo escrevendo notas ilegíveis sobre ciência e arte, enquanto Milão ardia sob os incêndios ateados pelos suíços. Em 1513, ouvindo que Leão X havia sido eleito papa, julgou que talvez houvesse, na Roma dos Médici, lugar para um artista de 61 anos. Pôs-se a caminho com quatro de seus discípulos. Em Florença, Giuliano de Médici, irmão de Leão X, colocou-o em sua comitiva e deu-lhe um soldo mensal de 33 ducados ($412?). Chegando a Roma, Leonardo foi bem recebido pelo Papa amante da arte, o qual lhe deu aposentos no Palácio Belvedere. Presumivelmente Leonardo encontrou Rafael e Sodoma; certamente exerceu influência sobre eles. Talvez Leão X o tivesse incumbido de pintar um quadro, pois Vasari nos conta como o Papa se admirou de encontrar Leonardo preparando verniz antes de fazer qualquer pintura; "este homem jamais fará coisa alguma, pois começa a pensar na última fase do trabalho antes de iniciá-lo",[24] é o que dizem ter sido comentado pelo Papa. Na verdade, Leonardo deixara agora de ser pintor; a ciência absorvia-o cada vez mais; estudava anatomia no hospital, labutava sobre problemas de luz e escreveu muitas páginas sobre geometria. Divertiu-se em seus lazeres, construindo um lagarto mecânico com barbas, chifres e asas que fazia agitar com uma injeção de mercúrio. Leão X acabou desinteressando-se dele.

Entrementes, Francisco I, rei amante da arte, veio a ser o sucessor de Luís XII. Ele reconquistou Milão em outubro de 1515. Ao que parece, convidou Leonardo para que fosse procurá-lo lá. Em princípios de 1516, Leonardo despediu-se da Itália e acompanhou Francisco I ao voltar este para a França.

V. O HOMEM

Que espécie de homem era aquele príncipe da arte? Há vários retratos que se alega serem dele, porém, nenhum antes dos 50 anos. Vasari fala com desusado ardor de "a beleza jamais adequadamente elogiada de seu corpo" e de "o esplendor de sua aparência que era extremamente bela e serenava todas as almas infelizes"; mas Vasari falou do que ouviu dizerem. Não dispomos de nenhum quadro que nos mostre esta fase em que ele teria uma aparência divina. Mesmo em sua meia-idade, Leonardo usava barba comprida, cuidadosamente perfumada e encaracolada. Um auto-retrato, existente na Biblioteca Real, de Windsor, mostra-nos um rosto largo e benigno, com cabelos compridos e abundantes e uma enorme barba branca. A magnificente pintura existente na Galeria Uffizi, feita por um artista desconhecido, no-lo mostra com um rosto forte, olhos penetrantes, barba e cabelos brancos e ostentando um chapéu mole de cor preta. A nobre figura de Platão em *A Escola de Atenas* (1509), de Rafael, tem sido apontada como sendo o retrato de Leonardo, isso segundo a tradição e alguns eruditos.[25] Um auto-retrato em giz, na Galeria de Turim, mostra-o calvo no alto da cabeça, e a testa, as faces e o nariz enrugados, e praticamente desaparecidos atrás da barba e dos cabelos. Parece que envelheceu antes do tempo e morreu aos 67 anos, a

despeito de cuidadoso regime vegetariano. No entanto, Miguel Ângelo, que não dava atenção à higiene e vivia sempre doente, viveu até à idade de 89 anos. Leonardo vestia-se luxuosamente, ao passo que Miguel Ângelo trajava-se pobremente. No pleno vigor de sua vida, era Leonardo conhecido pela sua força, chegando a vergar uma ferradura com as mãos; era hábil esgrimista, perfeito cavaleiro e sabia lidar com cavalos, aos quais tinha afeição, achando-os os mais nobres e os mais belos dos animais. Parece que desenhava, pintava e escrevia com a mão esquerda. Sem que tivesse qualquer desejo de tornar ilegível seu trabalho, isso o fazia escrever da direita para a esquerda.

Insinuamos que sua homossexualidade não era inata, porém que surgira das desagradáveis relações de uma madrasta com um enteado bastardo. Sua necessidade de receber e retribuir afeição encontrara satisfação com os belos jovens que reunira mais tarde a sua volta. Desenhava figuras de mulher muito menos freqüentemente do que de homens; reconhecia a beleza delas, mas parece que partilhava da preferência de Sócrates por rapazes. Em todo o emaranhado de seus manuscritos, não há uma palavra de amor ou de ternura para com as mulheres. No entanto, compreendia bem muitas fases da natureza delas; ninguém o superou no representar a candura da virgem, a solicitude maternal ou a sutileza feminina. Pode muito bem ser que sua sensibilidade, códigos e anagramas secretos e o fechar a sete chaves sua oficina à noite tivessem raízes na consciência que tinha de sua anormalidade e no temor de ser acusado de heresia. Não tinha absolutamente interesse em ser lido por todos. "A verdade das coisas" — escreveu — "é o alimento supremo para as inteligências aguçadas e não para os espíritos errantes."[26]

Sua inversão sexual talvez tivesse exercido influência sobre outros elementos de seu caráter. Ele era a bondade em pessoa para com os amigos. Protestava contra o sacrifício de animais; "não permitia a quem quer que fosse que maltratasse qualquer criatura viva";[27] comprava pássaros engaiolados para soltá-los.[28] Em outros aspectos, parecia moralmente insensível. Ele estava aparentemente fascinado pelo problema relacionado com desenhos de instrumentos de guerra. Ao que parece, não sentiu nenhum ressentimento forte pelo fato de os franceses terem lançado no calabouço o mesmo Lodovico, que, durante 16 anos, o mantivera tão confortavelmente em Milão. Sem o mínimo escrúpulo, foi servir um Bórgia, a quem Florença temia como ameaça à liberdade florentina. Como todo artista, autor e homossexual, mostrava-se extraordinariamente autoconsciente, sensível e orgulhoso. *Se tu sarai solo tu sarai tutto tuo*, escreveu; "se estiveres só, serás todo teu; com um companheiro, serás metade de ti mesmo, portanto, procede de acordo com a indiscrição dos que te cercam".[29] Podia, na companhia de outros, brilhar como músico e *causeur*, porém preferia isolar-se para concentrar-se em suas tarefas. "O principal dom da natureza é a liberdade",[30] disse (ele que jamais passara fome).

Suas virtudes constituíam a melhor feição de suas faltas. Sua aversão à conduta sexual talvez o tivesse deixado livre para despender suas energias no trabalho. Sua sensibilidade aguda proporcionava-lhe um sem-número de facetas da realidade que as criaturas comuns não percebiam. Costumava seguir ruas e ruas, às vezes o dia todo, algum rosto interessante e depois, em sua oficina, punha-se a desenhá-lo e reproduzia-o tão bem que até parecia tivesse trazido consigo o modelo. Seu espírito apegava-se a peculiaridades e a idéias, formas e ações estranhas. "O Nilo" — escreveu — "tem descarregado mais água no mar do que se acha atualmente contido em todas as

águas da terra;'' conseqüentemente, ''todos os mares e rios têm passado pela embocadura do Nilo um número infinito de vezes''.[31] Por inclinação natural, entregava-se, às vezes, a brincadeiras esquisitas; assim, um dia, escondeu tripas limpas de carneiro em um quarto e, quando os amigos ali se reuniram, encheu-as de vento por meio de um fole, numa câmara adjacente, até comprimir seus convidados contra as paredes. Registrou em um livro de notas várias fábulas e brincadeiras.

Sua curiosidade, inversão, sensibilidade, paixão pela perfeição — tudo isso contribuía para seu maior defeito, a incapacidade ou má vontade de terminar o que havia começado. Talvez principiasse todo trabalho de arte com o propósito de solver um problema técnico de composição, cores ou desenho e perdesse depois interesse pela obra quando encontrava a solução. A arte — disse — está em conceber e desenhar e não em sua execução; isso era labor para espíritos inferiores. Imaginava, às vezes, alguma sutileza, significado ou perfeição que a mão paciente, impacientando-se por fim, não chegava a realizar, quando então abandonava desesperado o trabalho, como se deu no caso das feições de Jesus.[32] Passava muito rapidamente de uma tarefa ou assunto a outro; interessava-se por muitas coisas; faltava-lhe um objetivo unificador, uma idéia dominante; ''este homem universal'' era uma confusão de fragmentos brilhantes; possuía muitas habilidades e era por elas dominado para que pudesse aproveitá-las para um fim. ''Desperdicei minhas horas'',[33] acabou-se queixando.

Escreveu cinco mil páginas sem que tivesse, no entanto, terminado um só livro. Quantitativamente era mais autor do que artista. Ele mesmo fala em ter composto 120 manuscritos, porém ficaram apenas 50. Estão escritos da direita para a esquerda em estilo meio oriental que quase dá certa força à lenda de que, em determinado tempo, andara viajando pelo Extremo Oriente, servira ao sultão egípcio e abraçara a religião maometana.[34] Sua gramática era medíocre, a ortografia individualista. Sua leitura era variada e desconexa. Tinha uma pequena biblioteca de 37 volumes: a Bíblia, as obras de Esopo, Diógenes Laércio, Ovídio, Tito Lívio, Plínio, o Velho, Dante, Petrarca, Poggio, Filelfo, Ficino, Pulci, as *Viagens* de ''Mandeville'' e tratados sobre matemática, cosmografia, anatomia, medicina, agricultura, quiromancia e a arte da guerra. Observou que ''o conhecimento dos tempos passados e da geografia adorna e alimenta o intelecto'',[35] mas seus muitos anacronismos demonstram conhecimentos dispersos com relação à História. Aspirava a ser um bom escritor, tendo tentado muitas vezes imprimir certa eloqüência a seus escritos, como nas repetidas descrições de uma inundação;[36] escreveu narrações muito vivas sobre uma tempestade e uma batalha.[37] Evidentemente tencionava publicar alguns de seus escritos e várias vezes tentou pôr em ordem suas notas para tal fim. Pelo que sabemos, não publicou coisa alguma em toda a sua vida; mas devia ter permitido que alguns amigos vissem manuscritos escolhidos, pois Flavio Biondo, Jerônimo Cardano e Cellini fazem referências a seus escritos.

Escrevia tanto sobre ciência como sobre arte e dividia quase igualmente o tempo entre as duas matérias. O mais substancial de seus manuscritos é o *Trattato della pittura (Tratado sobre a Pintura)* que foi publicado, pela primeira vez, em 1651. A despeito de abnegada revisão moderna, continua sendo um agregado de fragmentos, mal dispostos e muitas vezes repetidos. Leonardo antecipa-se aos que sustentam que somente pintando é que se aprende a pintar. Em sua opinião, um sólido conhecimento de teorias constitui bom auxílio e ridiculariza os críticos, dizendo que se parecem com ''aqueles, a cujas palavras Demétrio não dava atenção por colocá-las no mesmo

nível das coisas sórdidas".[38] Seu preceito básico é que o estudante de arte deve estudar mais a natureza do que andar copiando os trabalhos de outros artistas. "Não te esqueças, ó pintor, quando fores aos campos, de prestar atenção aos vários objetos, examinando-os cuidadosamente cada um de per si e fazendo depois um apanhado dos diferentes objetos escolhidos entre os de menor valor."[39] É claro que o pintor deve estudar anatomia, perspectiva e modelagem por meio de luz e sombras; limites nitidamente definidos fazem um quadro parecer grosseiro. "Fazei sempre o corpo de modo que os seios não estejam voltados para a mesma direção da cabeça";[40] este é o segredo da graça que se vê nas próprias composições de Leonardo. Finalmente aconselha: "Fazei os corpos com movimentos tais que sejam suficientes para demonstrar o que têm em mente."[41] Esqueceu-se ele de fazer isso com *Mona Lisa* ou exagerou a nossa capacidade de ler a alma nos olhos e nos lábios?

Leonardo, o homem, aparece mais clara e diversamente em seus desenhos do que em suas pinturas e notas. É imenso o número de seus desenhos; um só manuscrito — o *Codice Atlantico*, em Milão — contém 700 desenhos. Muitos são traços rápidos; outros são obras-primas tais que devemos proclamar Leonardo como o mais capaz, o mais sutil e o mais profundo desenhista da Renascença; nada há nos desenhos de Miguel Ângelo ou Rembrandt que possa igualar o extraordinário quadro de *A Virgem, Jesus e Santa Ana*, existente na Burlington House. Leonardo serviu-se de ponta de prata, *crayon*, giz e pena com tinta comum ao desenhar quase todas as fases da vida física e boa parte da vida espiritual. Cobriu seus desenhos de uma centena de *putti* ou *bambini* de pernas gorduchinhas, de um sem-número de jovens de perfil grego, de alma meio feminina, de uma centena de belas virgens com feições ternas, cabelos ondulando ao vento, de atletas orgulhosos de seus músculos e guerreiros vivendo verdadeiras batalhas e resplendentes em suas armaduras e armas. Em seus desenhos amontoam-se santos desde a suave beleza de São Sebastião à pele enrugada de São Jerônimo, delicadas Madonas vendo o mundo redimido em seus filhos; fez desenhos complexos de costumes para bailes de máscaras e estudos de xales, mantilhas, rendas e mantas acariciando a cabeça ou o pescoço, a envolver ondulantemente o braço ou caindo do pescoço ou do joelho em dobras que captam a luz, nas quais dá até vontade de tocar e que parecem mais reais do que a indumentária que cobre nosso corpo. Todas essas formas revelam o sabor e a maravilha da vida; mas, espalhados entre elas, vêem-se caricaturas grotescas e horríveis, cabeças disformes, figuras de idiotas em riso perene, rostos bestiais, corpos aleijados, megeras a contorcer-se furiosamente, a Medusa com cobras por cabelos, homens dessecados e enrugados pela idade, mulheres na última fase da decadência: era isto outra faceta da realidade, e o olho universal e imparcial de Leonardo apanhava-a, fixando-a resolutamente em suas páginas, como se quisesse ver bem de perto o próprio mal. Não cobriu de tais horrores suas pinturas, que deviam ser leais à beleza, porém ele tinha de encontrar algum lugar para eles em sua filosofia.

Talvez a natureza lhe fosse mais agradável que o homem, pois a natureza é neutra e não pode ser acusada de praticar o mal por malícia; tudo nela é perdoável a um observador imparcial. Eis por que Leonardo desenhou muitas paisagens e censurou Botticelli por desprezá-las; ele seguia fielmente com a pena os apêndices filamentosos das flores; dificilmente pintava um quadro sem que lhe acrescentasse a magia e a profundidade de um cenário composto de árvores, correntes de água, rochas, montanhas, nuvens e mar. Quase bania de sua arte as formas arquiteturais a fim de poder deixar

espaço para a natureza entrar, absorvendo o indivíduo ou o grupo de sua pintura na reconciliação da totalidade das coisas.

Às vezes Leonardo tentava fazer desenhos de arquitetura; malograva, porém. Há algumas fantasias de arquitetura entre seus desenhos; são esquisitas e de estilo meio sírio. Gostava de domos, tendo feito um belo desenho para uma espécie de Santa Sofia para que Lodovico a construísse em Milão; não chegou a ser erigido. Lodovico enviou-o a Pavia a fim de auxiliar no novo desenho da catedral; Leonardo, porém, achou os matemáticos e anatomistas de Pavia mais interessantes do que o templo. Lamentava-se do barulho, sujeira e congestionamento das cidades italianas; estudou o planejamento delas e submeteu a Lodovico o esboço para uma cidade de dois níveis. No nível inferior processar-se-ia todo o tráfego comercial "e transportes para o serviço e conveniência do povo"; o nível superior seria uma estrada de 20 *braccia* de largura, sustentada por colunas em arco, "não para ser usada por veículos, porém tão-somente para a conveniência da nobreza"; escadas em espiral ligariam, num ponto e outro, os dois níveis, e, aqui e acolá, uma fonte refrescaria e purificaria o ar.[42] Lodovico não tinha dinheiro para tal estrutura e a aristocracia de Milão continuou no solo.

VI. O INVENTOR

Torna-se-nos difícil compreender que Leonardo fosse para Lodovico, antes de tudo, um engenheiro, como o fora para César Bórgia. Até mesmo nos festivais para o duque de Milão, havia engenhos automáticos. "Todos os dias" — diz Vasari — "ele fazia modelos e desenhos de aparelhos para remover facilmente montanhas e penetrá-las a fim de se passar de um lado a outro, e isso por meio de alavancas, guindastes e guinchos para levantar e arrastar massas pesadas; ideava métodos para desobstruir portos e extrair água de grandes profundidades."[43] Criou uma máquina de lâminas cortantes em parafuso; trabalhou no sentido de preparar uma roda hidráulica; concebeu uma cinta para freio com rolamentos sem fricção;[44] desenhou a primeira metralhadora e morteiros com engrenagem denteada para dar-lhes alcance, uma correia múltipla de propulsão, uma caixa de três velocidades por meio de engrenagens, uma chave de parafuso ajustável, uma máquina para enrolar metal, uma camada móvel para máquina de impressão e uma engrenagem de rosca de fecho automático para levantar escadas.[45] Tinha um plano para navegação submarina, porém recusou-se a explicá-lo.[46] Reviveu a idéia de Hierão de Alexandria para a criação de máquina a vapor, mostrando como a pressão a vapor podia lançar uma bala de ferro a 1.200 jardas de distância. Inventou um dispositivo para enrolar e distribuir, por igual, o fio em um carretel giratório[47] e tesouras que se abririam e fechariam com um só movimento da mão. Deixava, muitas vezes, levar-se pela fantasia; por exemplo, quando ideou esquis especiais para se andar sobre a água e um monjolo que tocaria simultaneamente vários instrumentos musicais.[48] Descreveu um pára-quedas: "Se um homem tiver uma tenda feita de linho, cujos orifícios tenham sido todos fechados, e sendo ela de 12 cúbitos de abertura por 12 de profundiade, ele poderá projetar-se de grandes alturas sem que venha a machucar-se."[49]

Durante metade de sua vida examinou o problema de poder o homem voar. À semelhança de Tolstoi, invejava os pássaros, considerando-os uma espécie, de muitas maneiras, superior aos homens. Estudou detalhadamente o movimento de suas asas e caudas, a mecânica pela qual alçavam vôo, deslizavam, viravam e desciam. Seus olhos

penetrantes acompanhavam esses movimentos com apaixonada curiosidade e seu lápis ligeiro desenhava-os e registrava. Observava como os pássaros se aproveitavam das correntes de ar e pressões. Planejou a conquista do ar:

> Faça-se a anatomia das asas de um pássaro juntamente com a dos músculos do peito que as movimentam. Faça-se o mesmo com a do homem a fim de demonstrar a possibilidade de poder ele suster-se no ar por meio de asas que possa bater.[50] O erguer-se o pássaro sem bater ás asas resulta apenas de seu movimento circular em meio às correntes de vento...[51] O pássaro voador deve ter como modelo o morcego, pois as membranas deste servem... como meio de se unir a estrutura das asas...[52] O pássaro é um instrumento que se movimenta de conformidade com as leis da mecânica. O homem tem o poder de reproduzir esse instrumento com todos os seus movimentos, se bem que não possa fazê-lo com o grau de força correspondente.[53]

Leonardo fez vários desenhos de um mecanismo, pelo qual um homem, movimentando com os pés, podia fazer as asas baterem com suficiente rapidez, fazendo-o assim subir ao ar.[54] Em breve ensaio *Sul volo* (*Sobre o Vôo*) descreveu uma máquina voadora que fez com linho engomado muito forte, ligaduras de couro e faixas de seda em bruto. Denominou-a "o pássaro" e escreveu instruções minuciosas para nela se voar.[55]

> Se este instrumento, feito com parafuso... for girado rapidamente, o referido parafuso fará sua espiral no ar e subirá muito alto...[56] Experimente-se a máquina sobre a água para que ninguém se machuque se vier a cair... [57] O grande pássaro fará seu primeiro vôo... deixando o mundo todo maravilhado e grande fama, e ele trará glória eterna ao ninho que o viu nascer.[58]

Tentou ele realmente voar? Uma anotação no *Codice Atlantico*[59] diz: "Amanhã de manhã, segundo dia de janeiro de 1496, vou fazer as faixas e tentar a experiência." Não sabemos o que isso significa. Fazio Cardano, pai de Jerônimo Cardano, o físico (1501-76), contou ao filho que o próprio Leonardo tinha tentado a prova.[60] Alguns julgavam que Antônio, um dos ajudantes de Leonardo, tinha quebrado a perna em 1510 quando tentava voar em uma das máquinas dele. Não o sabemos.

Leonardo estava errado em sua concepção; o vôo do homem não seria viável por imitação do pássaro, exceto no deslizar, porém aplicando-se a máquina de combustão interna a uma hélice que pudesse manter o ar para baixo e não para trás; a velocidade para a frente tornou possível o vôo para cima. Contudo, o que mais caracteriza o homem é sua paixão pelo saber. Chocados pelas guerras e crimes da humanidade, desencorajados pelo egoísmo dos capazes e a perpetuidade da pobreza, entristecidos pelas superstições e credulidades com que as nações e gerações douram a brevidade e indignidades da vida, sentimos nossa raça um tanto redimida quando vemos que ela pode manter, em seu espírito e coração, um sonho elevado durante três mil anos, desde a lenda de Dédalo e Ícaro, passando pelas sondagens ilusórias de Leonardo e mil outros, até a gloriosa e trágica vitória de nossos tempos.

VII. O CIENTISTA

Juntamente com seus desenhos, às vezes na mesma página, outras apenas rabiscadas no esboço de um homem ou mulher, de uma paisagem ou de uma máquina,

vêem-se os sinais, quais seu espírito insaciável procurava decifrar as leis e movimentos da natureza. Talvez o cientista emanasse do artista: a pintura de Leonardo obrigou-o a estudar anatomia, as leis das proporções e perspectivas, a composição e reflexão da luz, a química dos pigmentos e óleos; dessas pesquisas, viu-se arrastado para uma investigação mais íntima da estrutura e função das plantas e animais, elevando-se assim a uma concepção filosófica da lei natural universal e invariável. Com muita freqüência, o artista assomava novamente no cientista; o desenho científico podia apresentar-se sob uma forma de beleza ou terminar em gracioso arabesco.

Como a maioria dos cientistas de nossos tempos, Leonardo inclinava-se a identificar o método científico mais com experiências do que com experimentos.[61] "Lembra-te" — aconselha — "de aduzir primeiro a experiência e depois a razão quando discursares sobre a água."[62] Uma vez que qualquer experiência do homem não passa de microscópico fragmento da realidade, Leonardo entregou-se também à leitura, o que significa adquirir experiência por procuração. E estudou e analisou zelosamente os escritos de Alberto da Saxônia,[63] adquiriu conhecimentos parciais com as idéias de Roger Bacon, Alberto Magno e Nicolau de Cusa, tendo aprendido muito na companhia de Luca Pacioli, Marcantonio della Torre e outros professores da Universidade de Pavia. Fez, porém, a prova de tudo com suas próprias experiências. "Todo aquele que cita autoridades na discussão de idéias trabalha mais com a memória do que com a razão."[64] Foi o menos místico dos pensadores de sua época. Rejeitou a alquimia e a astrologia e esperava chegasse o tempo em que "todos os astrólogos fossem castrados".[65]

Experimentou todas as ciências. Dedicou-se entusiasticamente à matemática como sendo a mais pura forma de raciocínio. Encontrava certa beleza nas figuras geométricas e desenhou algumas na mesma página em que fez um estudo destinado a *A Santa Ceia*.[66] Exprimiu com muito vigor um dos princípios fundamentais da ciência: "Não há certeza naquilo em que não se possam aplicar quaisquer das ciências matemáticas ou aquelas que nelas se baseiam."[67] E orgulhosamente repetiu o que disse Platão: "Não se permita que um homem que não seja matemático leia os elementos de meu trabalho."[68]

A astronomia fascinava-o. Propôs-se a "fazer vidros para ver grande a Lua",[69] mas, ao que parece, não os fez. Escreveu: "O Sol não se move... a Terra não se encontra no centro do círculo do Sol nem no centro do universo."[70] "A Lua tem inverno e verão todos os meses."[71] Discutiu fortemente as causas das manchas na Lua e combateu, sobre essa questão, a opinião de Alberto da Saxônia.[72] Seguindo uma idéia do mesmo Alberto, argumentou que, "uma vez que toda substância pesada faz pressão para baixo e não pode ser sustentada perpetuamente, toda a Terra devia tornar-se então esférica" e acabar sendo coberta pelas águas.[73]

Observou, nas grandes elevações, as conchas fósseis de animais marinhos e concluiu que as águas haviam chegado outrora até àquelas altitudes.[74] (Boccaccio apresentou a mesma sugestão a respeito, por volta de 1338, em seu *Filocopo*.)[75] Rejeitou a idéia de uma inundação mundial[76] e atribuiu à Terra uma antiguidade que teria chocado a ortodoxia de seu tempo. Deu às acumulações trazidas pelo Rio Pó uma duração de 200.000 anos. Fez um mapa da Itália, conforme a imaginava ter sido na primeira era geológica. Achava que o deserto do Saara estivera, em outros tempos coberto de água salgada.[77] Montanhas tinham-se formado pela erosão causada pela chuva.[78] O fundo do mar estava a elevar-se constantemente em virtude dos detritos que vinham

de todas as correntes que nele desaguavam. "Extensíssimos rios correm debaixo da terra";[79] e o movimento da água vivificante, no interior da terra, corresponde ao movimento do sangue, no corpo humano.[80] Sodoma e Gomorra não tinham sido destruídas devido à maldade humana, mas sim pela lenta ação geológica, provavelmente pela retirada de seu solo para o Mar Morto.[81]

Leonardo acompanhava avidamente o progresso feito na física por João Buridano e Alberto da Saxônia, no século XIV. Escreveu uma centena de páginas sobre movimento e peso e outras 100 sobre calor, acústica, óptica, cores, hidráulica e magnetismo. "O paraíso das ciências matemáticas é a mecânica, pois, por seu intermédio, chega-se ao fruto da matemática" em trabalho útil.[82] Deleitava-se com roldanas, guindastes e alavancas e não via limite para o que eles pudessem erguer ou movimentar; zombava, porém, dos que procuravam conseguir o movimento perpétuo. "A força com movimento material e o peso com percussão são os quatro poderes acidentais nos quais todo o trabalho dos mortais tem sua vida e seu fim."[83] A despeito dessas idéias, não era materialista. Ao contrário, definia a força como "a capacidade espiritual... espiritual porque nela a vida é invisível e sem corpo... impalpável porque o corpo, no qual ela se produz, não aumenta quer em tamanho quer em peso".[84]

Estudou a transmissão do som e reduziu o processo de transmissão a ondas de ar. "Quando se toca a corda de um alaúde... ela transmite o movimento a uma corda similar do mesmo tom em outro alaúde, como a gente mesmo pode certificar-se colocando uma palha em uma corda idêntica àquela que foi tocada."[85] Tinha sua própria idéia de um telefone. "Se se mandar parar um navio e colocar a ponta de um comprido tubo na água e a outra extremidade no ouvido, ouvir-se-á o navio de uma grande distância. Poder-se-á fazer a mesma coisa, colocando-se a ponta do tubo sobre o solo, quando então se ouvirão os passos de quem quer que esteja andando a certa distância."[86]

Mas a vista e a luz interessavam-no mais do que o som. Maravilhava-se com os olhos: "Quem acreditaria que um espaço tão pequenino pudesse conter as imagens de todo o universo?"[87] E pasmava-se ainda mais com a força do espírito em poder lembrar-se de uma imagem há muito passada. Fez excelente descrição dos meios pelos quais os óculos faziam com que fosse compensado o enfraquecimento dos músculos dos olhos.[88] Explicou o modo de operar dos olhos pelo princípio da *camera obscura*: na *camera* e nos olhos a imagem fica invertida por causa da passagem, em forma de pirâmide, dos raios de luz que vêm do objeto para a *camera* ou para os olhos.[89] Analisou a refração da luz solar no arco-íris. Como Leon Battista Alberti, tinha boa noção das cores complementares quatro séculos antes do trabalho definitivo de Michel Chevreul.[90]

Planejou, começou e deixou inúmeras notas para um tratado sobre a água. Os movimentos da água cativavam-lhe a vista e o espírito; estudava as correntes plácidas e turbulentas, fontes e quedas-d'água, bolhas e espumas, torrentes, aguaceiros bem como a fúria simultânea do vento e da chuva. "Sem a água" — escreveu, repetindo o que disse Tales, depois de 2.100 anos — "nada pode existir em nosso meio."[91] Antecipou-se ao princípio fundamental da hidrostática de Pascal, afirmando: a pressão exercida sobre um fluido é por este transmitida.[92] Observou que os líquidos em vasos comunicantes entre si conservam o mesmo nível.[93] Herdando a tradição de Milão concernente à engenharia hidráulica, desenhou e construiu canais, sugeriu meios de fazer canais navegáveis debaixo dos rios, que os atravessavam ou sobre eles passavam, e pro-

pôs libertar Florença da necessidade de ter Pisa como porto, canalizando o Rio Arno desde Florença até o mar.[94] Leonardo não era um sonhador utópico; planejava seus estudos e trabalhos como se doze vidas tivesse de viver.

Armado do grande texto de Teofrasto sobre as plantas, voltou seu espírito alerta para "história natural". Examinou o sistema pelo qual as folhas estão dispostas nas hastes e formulou suas leis. Observou que os anéis, no corte transversal de um tronco de árvore, registram os anos de seu crescimento pelo número deles e a umidade do ano por sua largura.[95] Parece que partilhou de muitas ilusões de seu tempo quanto ao poder de certos animais curarem algumas moléstias do homem por meio de sua presença ou contato.[96] Compensou-se por esse lapso característico da superstição da época investigando a anatomia do cavalo com grande minúcia, de que não há precedentes no registro da História. Preparou um tratado especial sobre o assunto, que se perdeu por ocasião da ocupação de Milão pelos franceses. Quase inaugurou a moderna anatomia comparativa ao estudar os membros do homem e do animal em justaposição. Deixou de lado a antiquada autoridade de Galeno e estudou em corpos de verdade. Descreveu a anatomia do homem não somente em palavras, mas também em desenhos que superaram tudo o que havia sido feito nesse setor. Planejou um livro sobre a matéria, para o qual deixou centenas de ilustrações e notas. Asseverou "ter dissecado mais de 30 cadáveres",[97] e seus inúmeros desenhos de fetos, corações, pulmões, esqueletos, músculos, vísceras, olhos, crânios e cérebros, bem como os principais órgãos da mulher, atestam a sua afirmativa. Foi o primeiro a dar — em notas e desenhos notáveis — a representação científica do útero, tendo descrito acuradamente as três membranas que envolvem o feto. Foi o primeiro a delinear a cavidade do osso que sustenta a face, agora conhecida por *antrum de Highmore*. Despejou cera nas válvulas do coração de um touro morto para obter a impressões exatas das câmaras. Foi o primeiro a caracterizar a faixa reguladora (*catena*) do ventrículo direito.[98] Fascinava-o a estrutura dos vasos sangüíneos; adivinhou a circulação do sangue, mas não compreendeu perfeitamente seu mecanismo. "O coração" — escreveu — "é muito mais forte que os outros músculos.... O sangue que volta quando o coração se abre não é igual ao que fecha as válvulas."[99] Traçou os vasos sangüíneos e os músculos do corpo com regular exatidão. Atribuiu a velhice à arteriosclerose e esta à falta de exercícios.[100] Começou a escrever um volume intitulado *De figura humana*, referente às verdadeiras proporções do corpo humano como auxílio para os artistas, tendo algumas de suas idéias sido adotadas por seu amigo Pacioli, no tratado *De divina proportione*. Analisou a vida física do homem desde o nascimento até à decomposição; planejou depois um exame sobre a vida mental. "Oh! Oxalá Deus me permita também expor a psicologia dos hábitos do homem da mesma maneira que descrevo o corpo!"[101]

Foi Leonardo um grande cientista? Alexandre von Humboldt considerava-o "o maior físico do século XV",[102] e William Hunter classificou-o como "o maior anatomista de sua época".[103] Suas idéias não eram tão originais como o supunha Humboldt; muitas em matéria de física lhe vieram de João Buridano, Alberto da Saxônia e outros predecessores. Cometia também erros crassos: quando, por exemplo, escreveu que "nenhuma superfície de água que chegar até ao ar estará jamais abaixo da do mar";[104] mas tais erros eram realmente poucos em tão vasta produção de notas sobre quase tudo que se relacionava com a terra e o céu. Sua mecânica teórica era a de um amador inteligentíssimo; faltavam-lhe a prática, instrumentos e tempo. O ter feito

tanta coisa em ciência, a despeito dessas desvantagens e de seus labores de artista, constitui um dos milagres de uma era miraculosa.

Em meio a seus estudos em tantos campos, Leonardo entregava-se às vezes à filosofia. "Ó maravilhosa Necessidade! Tu, com suprema razão, forças todos os efeitos a serem o resultado direto de suas causas, e, por uma suprema e irrevogável lei, todas as ações naturais te obedecem pelo processo mais curto possível."[105] Isso encerra todo o sabor da ciência do século XIX e sugere que Leonardo tinha difundido algo da teologia. Vasari, na primeira edição do livro sobre a vida do artista, escreveu que ele era de "uma casta de espíritos tão heréticos que não aceitava religião alguma, preferindo ser filósofo a ser cristão";[106] Vasari omitiu, porém, essa passagem nas edições posteriores. Como muitos cristãos daquele tempo, criticava, vez ou outra, os eclesiásticos; chamava-os de fariseus, acusava-os de ludibriar os homens simples com falsos milagres e ridicularizava a "moeda falsa" das notas promissórias celestes que eles trocavam pelas deste mundo.[107] Numa sexta-feira santa escreveu: "Hoje todo mundo está de luto porque certo homem morreu no Oriente."[108] Parece que lhe ocorreu a idéia de que os santos mortos não podem ouvir as orações que lhes fazem.[109] "Desejaria tivesse a força de expressão necessária para censurar aqueles que colocam a adoração dos homens acima da do sol.... Aqueles que desejaram adorar homens, como se fossem deuses, cometeram um erro gravíssimo."[110] Usava de mais liberdade na iconografia cristã do que qualquer outro artista da Renascença: suprimiu halos, pintou a Virgem sentada no joelho da mãe, e o menino Jesus, procurando montar no cordeiro simbólico. Via o espírito na matéria e acreditava na alma, mas, ao que parece, achava que a alma somente podia agir através da matéria e apenas em harmonia com leis invariáveis.[111] Escreveu que "a alma jamais poderia ficar corrompida com a corrupção do corpo",[112] acrescentando, porém, que "a morte destrói a memória como também a vida",[113] e "sem o corpo a alma não pode agir nem sentir."[114] Dirigia-se à Divindade com humildade e fervor em certas passagens;[115] em outras, porém, referia-se a Deus como sendo a Natureza, as Leis Naturais e a "Necessidade".[116] Um panteísmo místico foi o que teve como religião até os últimos anos de sua vida.

VIII. EM FRANÇA: 1516-19

Chegando à França, Leonardo, com 64 anos e doente, instalou-se com seu fiel companheiro, Francesco Melzi, de 24 anos, em interessante casa em Cloux, sita entre a cidade e o castelo de Amboise, no Loire, onde freqüentemente o rei passava temporadas. O contrato que tinha com Francisco I designava-o como "pintor, engenheiro e arquiteto do rei e mecânico do Estado", com um ordenado anual de 700 coroas. Francisco I era generoso e apreciava os homens de gênio mesmo no seu declínio. Gostava de palestrar com Leonardo e "afirmava" — relatou Cellini — "que jamais aparecera no mundo um homem que tivesse tantos conhecimentos quanto Leonardo e não somente em escultura, pintura e arquitetura, pois, além disso, era um grande filósofo".[117] Os desenhos anatômicos de Leonardo assombraram os físicos da corte francesa.

Leonardo trabalhou arduamente, durante algum tempo, para fazer jus ao seu ordenado. Preparou máscaras e festivais para a corte, elaborou planos para ligar o Loire e o Saône com canais e drenar os pântanos de Sologne,[118] e talvez tivesse colaborado no

desenho de algumas partes dos castelos de Loire; certas provas ligam o seu nome à encantadora jóia de Chambord.[119] Provavelmente pintou pouco, depois de 1517, pois nesse ano sofreu uma paralisia que imobilizou seu lado direito; pintava com a mão esquerda, porém precisava de ambas as mãos para um trabalho elaborado. Já era então a figura gasta do jovem cuja fama de ter sido belo de rosto e corpo chegara a Vasari através de meio século. Desaparecera-lhe a confiança que outrora tinha em si; sua serenidade de espírito cedera ao sofrimento da velhice e seu amor à vida, à esperança emanada da religião. Fez um testamento muito simples, mas pediu que se fizessem todos os ofícios religiosos por ocasião de seus funerais. Escrevera uma vez: "Da mesma maneira que é agradável dormir depois de um dia bem aproveitado, podemos também dizer que é agradável morrer depois de uma vida bem empregada."[120]

Vasari narra comovente história da morte de Leonardo, em 2 de maio de 1519, nos braços do rei; mas parece que Francisco I achava-se em outro lugar naquela ocasião.[121] O corpo foi enterrado no claustro da igreja do Colégio de São Florentino, em Amboise. Melzi escreve aos irmãos de Leonardo, informando-os do trespasse e acrescentou: "Ser-me-ia impossível exprimir a angústia que sofri com a morte dele; enquanto meu corpo tiver alento, viverei presa de perene infelicidade, e tenho boas razões para isso. A perda de tal homem é lamentada por todos, pois não está no poder da Natureza criar outro igual. Possa sua alma repousar para sempre na paz de Deus Todo-Poderoso!"[122]

Como haveremos de classificá-lo? Quem de nós possui essa variedade de conhecimentos e habilidades necessários para julgar um homem assim múltiplo? A fascinação que exerce seu espírito poliforme força-nos a exagerar suas verdadeiras realizações, pois ele era mais fértil em conceber as coisas do que em executá-las. Não era o maior cientista, engenheiro, pintor, escultor ou pensador de seu tempo; era apenas o homem que reunia tudo isso em si e, em cada setor, rivalizava com o melhor. Devia ter havido homens nas escolas de medicina que conheciam mais anatomia do que ele; os mais notáveis trabalhos de engenharia no território de Milão tinham sido realizados antes de Leonardo ter aparecido; Rafael e Ticiano deixaram um total de belas pinturas mais extraordinárias do que as que sobreviveram do pincel dele; Miguel Ângelo foi um escultor maior do que ele; Maquiavel e Guicciardini eram inteligências mais profundas. Contudo, os estudos que Leonardo fez do cavalo foram provavelmente os melhores trabalhos que se fizeram na anatomia daquela época; Ludovico e César Bórgia escolheram-no, entre todos os homens da Itália, para seu engenheiro; nada nas pinturas de Rafael, Ticiano e Miguel Ângelo rivaliza com *A Santa Ceia*; nenhum pintor chegou a igualar-se a Leonardo na sutileza de seus matizes ou na delicada reprodução dos sentimentos, do pensamento e da ternura compreensiva; nenhuma estátua daquele tempo foi tão exaltada como a do *Sforza* de gesso feita por ele; nenhum desenho superou o de *A Virgem, o Menino e Santa Ana*: nada, na filosofia da Renascença, ultrapassou a concepção de Leonardo sobre as leis naturais.

Ele não era "o homem da Renascença", pois era demasiado gentil, introvertido e requintado para simbolizar uma era tão violenta e vigorosa na ação e na palavra. Não era, por assim dizer, "o homem universal", pois as qualidades de estadista ou de administrador não encontravam guarida na variedade de seu espírito. Mas a despeito de todas as suas limitações e falhas, foi o *homem mais completo* da Renascença, talvez de todos os tempos. Contemplando suas realizações, verificamos a evolução do homem desde sua origem, o que renova nossa fé nas possibilidades da humanidade.

IX. A ESCOLA DE LEONARDO

Leonardo da Vinci deixou atrás de si, em Milão, um grupo de jovens artistas que o admiravam e o imitavam. Quatro deles — Giovanni Antônio Boltraffio, Andrea Salaino, Cesare da Sesto e Marco d'Oggiono — acham-se representados na base da estátua patriarcal de Leonardo, na Piazza della Scala, em Milão. Havia outros — Andrea Solari, Gaudenzio Ferrari, Bernardino de Conti, Francesco Melzi... Todos trabalharam na oficina dele e aprenderam a imitar-lhe a graça das linhas sem, porém, conseguir alcançar sua sutileza ou profundidade. Dois outros pintores reconheceram-no como mestre; não temos certeza de que o conhecessem pessoalmente. Giovanni Antônio Bazzi, que se permitiu passar para a História sob o nome de Sodoma, talvez o tivesse conhecido em Milão ou em Roma. Bernardino Luini exaltava os sentimentos, mas com lealdade, o que suavizava as críticas. Escolheu para tema habitual a Madona e o Menino; talvez visse neste mais freqüente de todos os temas de pintura a suprema concretização da vida como uma corrente de nascimentos, de amor como sobrepujando a morte, e da beleza feminina que só vem a amadurecer depois que a mulher é mãe. Mais do que qualquer outro adepto de Leonardo, conseguiu adquirir a delicadeza efeminada do mestre e a ternura — não o mistério — do sorriso leonardesco; a *Sagrada Família*, na Biblioteca Ambrosiana, de Milão, é uma encantadora variação de *A Virgem, o Menino e Santa Ana*; o *Sposalizio*, em Saronno, encerra toda a graça de Correggio. Parece que jamais duvidou, ao contrário de Leonardo, da história comovedora da virgem aldeã que deu à luz um Deus, suavizou os traços e as cores de suas pinturas com uma devoção simples que Leonardo dificilmente poderia sentir ou representar; e o céptico que ainda pode respeitar um mito encantador e inspirador deter-se-á, no Louvre, diante dos quadros de Luini — *O Sono do Menino Jesus* e *A Adoração dos Magos* — mais tempo do que diante de *São João*, de Leonardo, encontrando naqueles uma satisfação mais profunda e a verdade.

Assim desapareceu com esses interessantes membros da arte a grande era de Milão. Os arquitetos, pintores, escultores e poetas que haviam tornado a corte de Lodovico eminentemente brilhante nem sempre eram nativos daquela cidade; muitos deles procuraram outros campos melhores quando caiu o afável déspota. Não surgiu nenhum talento de projeção no caos e escravidão resultantes para ocupar-lhes o lugar. Uma geração depois, o castelo e a catedral foram as únicas lembranças de que durante uma década magnificente — a última do século XV — havia sido Milão que liderara a epopéia esplendorosa da Itália.

CAPÍTULO VIII

Toscana e Úmbria

I. PIERO DELLA FRANCESCA

SE voltarmos à Toscana, veremos que Florença, como outra Paris, absorveu os talentos de seus Estados dependentes, deixando, aqui e acolá, entre eles, uma figura que nos faz parar em nossa peregrinação. Luca adquiriu a carta de autonomia do Imperador Carlos IV (1369) e conseguiu permanecer cidade livre até ao reinado de Napoleão. Seus habitantes sentiam-se realmente orgulhosos de sua catedral do século XI; mantinham-na em forma com freqüentes restaurações, tornando-a um verdadeiro museu de arte. Ali, os olhos e a alma da gente ainda se arrebatam diante dos belos bancos (1452) e vitrais (1485) do coro, do imponente túmulo de Iacopo della Quercia (1406), de um dos mais profundos quadros de Fra Bartolommeo — *Madonna com Santo Estêvão e São João Batista* (1509), e de belos trabalhos do próprio filho de Luca, Matteo Civitali.

Pistóia preferiu Florença à liberdade. A luta dos "brancos" e "pretos" desorganizou de tal modo a cidade que o governo apelou para a *Signoria* de Florença para que assumisse sua direção (1306). Desse tempo em diante, Pistóia recebeu a arte e as leis de Florença. Para o Ospedale del Ceppo — assim chamado devido ao tronco oco no qual se podiam lançar as contribuições para o hospital — Giovanni della Robbia e alguns auxiliares desenharam (1514-25) um friso de baixos-relevos de terracota brilhante com a representação dos Sete Trabalhos da Misericórdia: vestindo os nus, alimentando os famintos, cuidando dos doentes, visitando as prisões, recebendo forasteiros, enterrando os mortos e confortando os despojados. Ali, a religião apresentava-se em sua melhor feição.

Pisa, outrora tão rica que pôde transformar montanhas de mármore em uma catedral, em um batistério e numa Torre Inclinada, devera sua riqueza à posição estratégica que ocupava na embocadura do Rio Arno. Por essa razão, Florença, ao vencê-la, tornou-a Estado-vassalo (1405). Pisa, não se conformando absolutamente com tal escravidão, rebelou-se várias vezes. Em 1431, a *Signoria* de Florença expulsou de Pisa todos os varões que pudessem pegar em armas, conservando as mulheres e crianças como reféns a fim de obrigá-los a manter boa conduta.[1] Pisa aproveitou-se da invasão dos franceses (1495) para reafirmar sua independência; combateu, durante 14 anos, os mercenários florentinos; finalmente, após uma resistência heróica que chegou às raias do fanatismo, sucumbiu. Muitas famílias de projeção, preferindo o exílio à vassalagem, emigraram para a França e Suíça — entre elas estavam os Sismondi, antepassados do historiador que, em 1838, escreveu eloqüentes narrativas daqueles

acontecimentos em sua *História das Repúblicas Italianas*. Florença procurou suavizar o despotismo financiando a Universidade de Pisa e mandando seus artistas adornarem a catedral e o Campo Santo. Mas nem os célebres afrescos de Benozzo Gozzoli, naquele reduto sagrado dos mortos, puderam confortar a cidade geologicamente condenada à ruína, pois os detritos do Arno foram avançando gradativa e impiedosamente, criando dessa maneira novo porto em Livorno, a seis milhas de distância. Pisa perdeu, assim, a posição comercial que tinha feito sua fortuna e tragédia.

San Gimignano recebeu seu nome de São Geminiano que salvou a incipiente aldeia das hordas de Átila por volta do ano 450. Atingiu certa prosperidade no século XIV, mas suas famílias ricas dividiram-se em facções assassinas e construíram as 56 torres — fortalezas (agora reduzidas a 13) que deram à cidade sua fama como sendo San Gimignano delle Belle Torri. Em 1353, a luta revestiu-se de tal violência que a cidade aceitou resignada e aliviada sua absorção nos domínios de Florença. Depois disso, parece que a vida ali desaparecera. Domenico Ghirlandaio tornou famosa a capela Santa Fina da Collegiata com seus mais belos afrescos, e Benozzo Gozzoli criou uma rival, nas cavalgadas da capela dos Médici, com cenas da vida de Santo Agostinho na igreja de Santo Agostino; Benedetto da Maiano esculpiu soberbos altares para aqueles relicários. Mas o comércio tomou outras rotas, a indústria definhou e o estímulo morreu: San Gimignano tornou-se uma cidade sem vida em suas ruas estreitas e torres que caíam em ruínas. Em 1928, a Itália transformou-a em monumento nacional, conservando-a como quadro semivivo de sua época medieval.

A 40 milhas de Florença pelo Rio Arno acima, encontramos Arécio, ponto vital na rede de defesa e comércio dos florentinos. A *Signoria* esforçava-se por dominá-lo. Em 1384, Florença comprou, do duque de Anjou, a cidade; Arécio não pôde esquecer essa indignidade. Ali nasceram Petrarca, Aretino, Vasari; a cidade, porém, não conseguiu retê-los, pois sua alma ainda pertencia à Idade Média. Luca Spinello, também chamado Aretino, deixou Arécio para ir pintar no Campo Santo, em Pisa, interessantes afrescos, imbuídos do fragor da batalha (1390-2). Pintou ainda Jesus, Maria e os santos com intensa e comovedora devoção. Se quisermos dar crédito a Vasari, Luca pintou Satanás tão repulsivo que o Diabo apareceu-lhe em sonho e repreendeu-o com tal violência que ele morreu de susto — na idade de 92 anos.[2]

A nordeste de Arécio, no Rio Tibre superior, Borgo San Sepolcro parecia demasiado pequena para ter e reter em seu seio um artista de escol. Piero di Benedetto passou a chamar-se della Francesca, nome este de sua progenitora, pois o deu à luz logo após a morte do pai, criou-o com todo o amor, orientando-o e auxiliando-o nos estudos de matemática e arte. Embora saibamos que ele nasceu na localidade de Santo Sepulcro, a primeira notícia que dele temos é de quando se achava em Florença em 1439. Foi o ano em que Cósimo levou o Concílio de Ferrara a Florença; presumivelmente Piero presenciou os luxuosos hábitos dos prelados e príncipes bizantinos que ali tinham ido para negociar a união da Igreja grega com a Igreja romana. Podemos mais seguramente supor que ele estudou os afrescos de Masaccio na capela de Brancacci, o que era rotina para qualquer estudante de arte em Florença. A dignidade, a força e a resoluta perspectiva de Masaccio fundiram-se na arte de Piero com a grandeza pitoresca e as majestosas barbas dos potentados orientais.

Voltando a Borgo (1442), Piero então na idade de 36 anos, foi eleito membro do conselho da cidade. Três anos depois, recebeu a primeira incumbência de que se tem registro: a de pintar a *Madonna della Misericordia* para a igreja de São Francisco. Ela

ainda se conserva no Palazzo Comunale: é uma estranha reunião de santos sombrios, uma Virgem semichinesa envolvendo no manto de sua misericórdia oito figuras em oração, um arcanjo Gabriel muito rígido fazendo uma comunicação formal a Maria de que ela ia ser mãe, um Cristo quase aldeão numa *Crucificação* sombria e realista, e formas muito vivas da Mater Dolorosa e do apóstolo São João. Essa pintura é meio primitiva, porém vigorosa: nenhum sentimento gracioso, nenhuma decoração delicada, nenhum requinte idealizado da história trágica, porém corpos consumidos pela luta da vida e, mesmo assim, despertando certa nobreza no silêncio de seus sofrimentos, orações e indulgência.

A fama de Piero espalhou-se por toda a Itália; tornou-se muito procurado. Em Ferrara (1449?), pintou murais no Palácio Ducal. Rogier van der Weyden era, naquele tempo, pintor da corte; provavelmente Piero aprendeu, dele, algo da nova técnica de pintar com pigmentos misturados em óleo. Em Rimini (1451), pintou Sigismondo Malatesta — tirano, assassino e patrono das artes — numa atitude devota, redimida pela presença de dois magníficos cães. Em Arécio, em intervalos, entre 1452 e 1464, pintou para a igreja de São Francisco uma série de afrescos que assinala o zênite de sua arte. Os afrescos descreviam, quase todos, a história da Cruz Verdadeira, culminando em sua apreensão por Cósroes II e em sua recuperação pelo Imperador Heráclio que a restaurou depois em Jerusalém; encerravam também outros episódios, tais como a morte de Adão, a visita da rainha de Sabá a Salomão e a vitória de Constantino sobre Maxêncio na Ponte Mílvia. A emaciada figura de Adão moribundo, o rosto gasto e os seios caídos de Eva, os corpos másculos de seus filhos e de suas filhas também quase viris, a fluente majestade da comitiva da rainha de Sabá, o rosto profundo de Salomão deixando transparecer sua desilusão, a extraordinária incidência da luz em *O Sonho de Constantino*, o fascinante tumulto de homens e cavalos em *A Vitória de Heráclio* — tudo isso faz com que estes afrescos figurem entre os mais extraordinários quadros da Renascença.

Provavelmente foi nos intervalos de sua maior labuta que Piero pintou um altar em Perúgia e alguns murais no Vaticano — mais tarde apagados para ceder lugar ao pincel de Rafael então em ascensão. Em Urbino, no ano de 1469, Piero produziu sua mais célebre pintura — o extraordinário perfil do duque Federigo da Montafeltro. O nariz deste se quebrara e sua face direita ficara com uma cicatriz por ocasião de um torneio. Piero mostrava o lado esquerdo intacto, porém com suas verrugas, e delineou o nariz torto com indômito realismo; fez os lábios firmes, os olhos semicerrados e o rosto sereno revelarem o administrador, o estóico e o homem que sondava o vazio da riqueza e do poder; não vemos, porém, nesses característicos, o gosto requintado que guiava Federigo na organização de saraus musicais em sua corte, e de sua célebre biblioteca com manuscritos clássicos e iluminuras. Fazendo par com esse retrato, na Galeria Uffizi, vê-se um perfil da esposa de Federigo, Battista Sforza — um rosto quase holandês e extremamene pálido — sobressaindo em cenário de campos, montes, céus e muralhas com ameias. Na frente desses retratos, Piero pintou dois "triunfos" — um carro puxando Federigo, outro, Battista; ambos muito solenes, porém elegantemente absurdos.

Por volta de 1480, Piero, já então com 64 anos, começou a sofrer da vista. Vasari julgou que ele tivesse ficado cego, mas parece que ainda podia desenhar bem. Naqueles anos em declínio, escreveu um manual sobre perspectiva e um tratado, *De quinque corporibus regolaribus*, no qual analisou as relações e proporções geométri-

cas da pintura. Seu discípulo, Luca Pacioli, adotou suas idéias em seu próprio livro, *De divina proportione*. Talvez tenham sido as idéias de matemática de Piero que tivessem influenciado os estudos de Leonardo sobre a geometria da arte.

O mundo esqueceu-se dos livros de Piero e tornou a descobrir suas pinturas. Quando o situamos no tempo e observamos que seu trabalho terminou na ocasião que Leonardo iniciava o seu, cabe-nos destinar-lhe uma posição entre os principais pintores italianos do século XV. Suas figuras parecem cruas, os rostos grosseiros; muitas parecem fundidas em moldes flamengos. O que as enobrece é sua serena gravidade, a expressão grave e o porte garboso bem como a força reprimida, mesmo assim dramática, de sua ação. O que as transfigura é o fluxo harmonioso do desenho e, acima de tudo, a inflexível fidelidade com que a mão de Piero, desdenhando a idealização e o sentimentalismo, registrou o que os olhos viram e o que o espírito concebeu.

Piero vivia demasiado afastado dos centros populosos da Renascença para atingir a perfeição potencial ou exercer, com sua arte, toda a sua influência. Teve, no entanto, entre seus discípulos, Signorelli, e participou também no desenvolvimento do estilo de Luca. Foi o pai de Rafael que o convidou para que fosse a Urbino; conquanto isso se desse 14 anos antes do nascimento de Rafael, este abençoado jovem sem dúvida teria visto e estudado as pinturas que Piero deixara ali e em Perúgia. Melozzo da Forli aprendeu de Piero algo do vigor e da graciosidade do desenho; os anjos músicos de Melozzo, no Vaticano, lembram os que Piero pintou num de seus últimos trabalhos — a *Natividade*, existente na Galeria Nacional de Londres — assim como os anjos do coro de Piero fazem lembrar a *Cantoria* de Luca della Robbia. E assim os homens vão deixando a seus sucessores a sua herança — suas ciências, códigos e habilidades, e a transmissão torna-se quase parte da técnica da civilização.

II. SIGNORELLI

Quando Piero della Francesca pintava suas obras-primas em Arécio, Lazzaro Vasari, bisavô do historiador, convidou o jovem estudante de arte, Luca Signorelli, para que fosse viver em sua casa e estudar com Piero. Luca vira pela primeira vez a luz em Cortona, a umas 14 milhas a sudeste de Arécio (1441). Tinha apenas 11 anos quando Piero chegou e 24 quando este terminou a missão. Nesse intervalo, o jovem, apaixonando-se pela arte do pintor, aprendeu com Piero a desenhar o corpo nu com absoluto realismo — com forte rigor, que denunciava o mestre, e força máscula que prenunciava Miguel Ângelo. Na oficina e em hospitais, debaixo dos cadafalsos e nos cemitérios, procurava o corpo humano em sua nudez, e dele não exigia a beleza, porém a força. Parece que não se interessou por outras coisas mais; se pintava algo diferente, fazia-o impacientemente e por mera liberalidade; quase sempre se utilizava de figuras nuas para ornamentos incidentais. À semelhança de Miguel Ângelo, não se sentia à vontade (se é que nos podemos expressar assim descuidadamente) com nus femininos; desenhava-os com pouco êxito. Entre as figuras masculinas, preferia não os jovens e belos, como o faziam Leonardo e Sodoma, porém o homem de meia-idade em pleno desenvolvimento de sua musculatura e virilidade.

Carregando consigo essa paixão, Signorelli percorreu as cidades da Itália central, nelas deixando seus nus. Após alguns primeiros trabalhos em Arécio e San Sepolcro, passou-se para Florença (1475) e ali pintou, fazendo presente a Lourenço, de *A Escola de Pã*, uma tela apinhada de deuses pagãos e nus. Provavelmente pintou para

Lourenço a *Virgem e o Menino*, agora na Galeria Uffizi; a Virgem muito ampla, porém muito bela, o cenário na maior parte composto de homens nus; ali, Miguel Ângelo iria encontrar a idéia para a *Sagrada Família* de Doni.

No entanto, este pintor mundano sabia pintar com reverência. A Virgem na *Sagrada Família* de Uffizi é uma das mais belas figuras na arte da Renascença. Por solicitação do Papa Sisto IV, foi a Loreto (1479) e adornou o santuário de Santa Maria com excelentes afrescos dos evangelistas e outros santos. Três anos depois vamos encontrá-lo em Roma contribuindo com uma cena da vida de Moisés para a Capela Sistina — admirável em suas figuras másculas, acanhada, porém, no tocante às mulheres. Chamado a Perúgia (1484), aí pintou alguns afrescos pequenos na catedral. Daí por diante parece ter-se instalado em Cortona, onde produziu quadros para serem entregues a outros pontos, deixando depois a cidade para atender a incumbências maiores em Siena, Orvieto e Roma. No claustro do mosteiro de Monte Oliveto, em Chiusuri, nas proximidades de Siena, pintou cenas da vida de São Bento. Terminou para a igreja de Santo Agostino, em Siena, um altar que foi classificado entre seus melhores trabalhos; somente as alas é que restaram do trabalho. Pintou para o palácio do ditador de Siena, Pandolfo Petrucci, episódios da história e lendas clássicas. Depois disso, passou-se para Orvieto a fim de realizar sua obra culminante.

O conselho da catedral ali esperara em vão por Perugino que devia decorar a capela de San Brizio. Tinha considerado Pinturicchio e o rejeitara. Agora (1499) chamara Signorelli e pedira-lhe que terminasse o trabalho que Fra Angelico tinha iniciado naquela capela meio século antes. Era o altar favorito na grande catedral, pois sobre ele pendia um quadro antigo da *Madonna di San Brizio* que (segundo a crença popular) podia suavizar as dores do parto, conservava fiéis os amantes e maridos, evitava as febres intermitentes e acalmava as tempestades. Sob os afrescos do teto, onde Fra Angelico pintara o Juízo Final com todo o espírito das esperanças e temores medievais, Signorelli pintou temas semelhantes — *Anticristo, O Fim do Mundo, A Ressurreição dos Mortos, Paraíso* e *A Descida dos Condenados ao Inferno*. Esses temas antigos foram para ele mera moldura para nela exibir corpos nus de homens e mulheres em dezenas e dezenas de atitudes diferentes, e um sem-número de variedades de alegria e dor. Somente com o *Juízo Final* de Miguel Ângelo é que a Renascença iria ver novamente tal orgia de carne humana. Corpos belos ou deformados, rostos bestiais ou celestiais, figuras repelentes de demônios, a agonia dos condenados que estavam recebendo jatos de fogo, a tortura de um pecador ao lhe serem quebrados os dentes e a coxa com um pau — será que Signorelli se deleitava com tais cenas ou recebeu instruções para pintá-las a fim de estimular a devoção? Seja como for, pintou-se também a si próprio (em um canto do *Anticristo*) contemplando aquela confusão com a calma dos que se sentem a salvo.

Após despender três anos com aqueles afrescos, Signorelli voltou para Cortona e pintou *Cristo Morto* para a igreja de Santa Margherita. Foi mais ou menos nesse tempo que a tragédia o acometeu com a morte violenta do filho predileto. Quando lhe trouxeram o cadáver, diz Vasari, "mandou despi-lo e, com extraordinária fortaleza de espírito, sem derramar uma lágrima, fez o desenho do corpo a fim de que pudesse sempre contemplar naquele trabalho de suas mãos o que a natureza lhe dera, e os fados cruéis lhe arrebataram".[3]

Em 1508, surgiu uma desgraça diferente. Foi comissionado, juntamente com Perugino, Pinturicchio e Sodoma, pelo Papa Júlio II para pintar as câmaras do Vaticano.

Os trabalhos progrediam quando Rafael chegou. Os primeiros afrescos deste último agradaram de tal maneira ao Papa que este lhe confiou a pintura de todos os aposentos, demitindo os outros artistas. Signorelli estava então com 67 anos de idade. Talvez sua mão tivesse perdido a habilidade ou firmeza. Contudo, sete anos mais tarde, pintou com êxito o altar que lhe foi confiado pela Companhia de San Girolamo, de Arécio, trabalho este que foi muito aclamado. Ao ser este terminado, os irmãos da Companhia chegaram a Cortona e carregaram, sobre os ombros, a sua obra — *Madonna e Santos* — durante todo o trajeto até Arécio. Signorelli acompanhou-os e mais uma vez hospedou-se na casa dos Vasari. Ali, Giorgio Vasari, menino de oito anos, viu-o e dele recebeu palavras inesquecíveis, encorajando-o no estudo da arte. Outrora jovem de impetuosa paixão, Signorelli era agora um velho e afável cavalheiro, beirando os 80 anos, vivendo com moderada prosperidade em sua cidade natal e honrado por todos. Foi eleito, com a idade de 83 anos, pela última vez, para governar o conselho de Cortona. Morreu naquele mesmo ano (1524).

Excelentes eruditos[1] consideravam a fama de Signorelli inadequada para seus méritos, mas talvez ela os exceda. Ele desenhava com grande facilidade; surpreende-nos com seus estudos de anatomia, posições, perspectiva e ângulos, e diverte-nos com a maneira com que emprega as figuras humanas na composição e ornamentos. Às vezes, em suas Madonas, atinge um grau de ternura; os anjos músicos de Loreto têm deixado enlevados muitos espíritos exigentes. Quanto ao resto, porém, foi o apóstolo do corpo como anatomia; não lhe imprimiu qualquer toque suave de sensualidade, nenhuma graça de colorido, nenhuma magia de luz e sombras; às vezes, compreendia que a função do corpo é de ser a expressão exterior e instrumento de um espírito ou caráter sutil e intangível, e que a suprema tarefa da arte é descobrir e revelar a alma através de seu manto de carne. Miguel Ângelo recebeu de Signorelli essa idolatria pela anatomia, essa perda do fim dos meios, e, no *Juízo Final,* da Capela Sistina, repetiu, em escala maior, o frenesi fisiológico dos afrescos de Orvieto; empregou, porém, no teto daquela mesma capela e em sua escultura, o corpo como sendo a voz da alma. Em Signorelli, a pintura transportou-se, com um só passo, do terror e da ternura da arte medieval para os exageros forçados e sem alma do barroco.

III. SIENA E SODOMA

No século XIV, Siena tinha mantido o mesmo movimento de comércio, governo e arte de Florença. No XV, esgotou-se com as violências e fanatismo das facções políticas, nisso sobrepujando as outras cidades da Europa. Cinco partidos — *monti*. montes: assim os chamavam os sienenses — dominaram sucessivamente a cidade. Cada um era derrubado por revoluções. Eram exilados seus membros mais influentes, às vezes aos milhares. Podemos avaliar o quanto era acirrada a luta pelo juramento que duas das facções fizeram para dar-lhe paradeiro (1494). Uma testemunha ocular descreve a reunião que solenemente fizeram, na calada da noite, em alas separadas, em sua enorme e muito pouco iluminada catedral.

> Foram lidas as condições de paz, as quais abrangeram oito páginas, juntamente com um juramento da mais terrível forma, cheio de maldições, imprecações, excomunhões, invocações do demônio, confiscos de bens e tantas outras calamidades que só de ouvi-las a gente se sentia aterrorizado; mesmo na hora da morte, nenhum

sacramento devia salvar aqueles que rompessem aquelas condições, ao contrário devia tornar sua condenação ainda pior; de modo que eu... creio jamais ter feito ou ouvido juramento mais horroroso ou terrível do que aquele. Depois os notários, em cada lado do altar, registraram os nomes de todos os cidadãos que tinham jurado sobre o crucifixo, de que havia um de cada lado, e cada par de uma ou outra facção se beijava; os sinos da igreja soaram e cantou-se o *Te Deum laudamus* acompanhado de órgão e coro na hora em que se fazia o juramento.[5]

Surgiu daquele tumulto uma família dominante, os Petrucci. Em 1497, Pandolfo Petrucci fez-se ditador, tomou o título de *il Magnifico* e propôs-se a dar a Siena a ordem, a paz e a autocracia de cavalheiros que haviam sido o bem de Florença sob o domínio dos Médici. Pandolfo era muito hábil e sempre se saía bem em qualquer crise, chegando mesmo a escapar da vingança de César Bórgia; patrono da arte, sabia a quem dispensar sua proteção. Recorreu também, muitas vezes, ao assassínio secreto razão por que sua morte (1512) foi festejada por todos. Em 1525, a cidade, presa do desespero, pagou ao Imperador Carlos V 15.000 ducados para que a tomasse sob sua proteção.

Nos bons intervalos de paz, a arte sienense teve seu impulso final. Antônio Barile prosseguiu com a tradição medieval de se fazer maravilhas na escultura de madeiras. Lorenzo di Mariano construiu, na igreja de Fontegiusta, um grande altar de clássica beleza. Iacopo della Quercia recebeu seu cognome de uma aldeia do *hinterland* de Siena. Suas primeiras esculturas foram financiadas por Orlando Malevolti, que assim desmentiu seu nome de Rosto Mau. Ao ser Orlando banido por ter tomado posição no partido que perdera na política, Iacopo deixou Siena e partiu para Luca (1390), onde desenhou um soberbo túmulo para Ilaria del Carretto. Após competir, sem êxito, com Donatello e Brunellesco, em Florença, seguiu para Bolonha e esculpiu sobre o portal de São Petrônio, e também nos lados, estátuas e baixos-relevos de mármore que figuram entre os mais belos trabalhos de escultura da Renascença (1425-8). Miguel Ângelo viu-os 70 anos depois, admirou o vigor das figuras nuas e viris e nelas encontrou, por algum tempo, inspiração e estímulo. Voltando a Siena, Iacopo passou grande parte dos 10 anos seguintes trabalhando em sua obra-prima, a Fonte Gaia. Na base desta fonte, talhou no mármore um baixo-relevo da Virgem como a soberana oficial da cidade; ao redor dela, esculpiu as Sete Virtudes Cardeais; como boa medida, acrescentou cenas do Antigo Testamento e cobriu o espaço restante com crianças e animais — todos com grande força de concepção e execução, pressagiando Miguel Ângelo. Por este trabalho, Siena denominou-o Iacopo della Fonte e pagou-lhe 2.200 coroas. Morreu aos 64 anos de idade, esgotado pela arte, tendo sua morte sido muito sentida pelos habitantes da cidade.

Durante a maior parte dos séculos XIV e XV, a altiva cidade contratou uma centena de artistas, de todas as procedências, para fazerem de sua catedral a jóia da arquitetura italiana. De 1413 a 1423, Domenico del Coro, um mestre em escultura de madeira, foi o superintendente dos trabalhos da catedral; ele e Matteo di Giovanni, Domenico Beccafumi, Pinturicchio e muitos outros embutiram o piso do grande templo com marchetaria de mármore descrevendo episódios extraídos das Escrituras, tornando assim o pavimento da igreja o mais notável do mundo. Antônio Federighi esculpiu para a catedral duas belas pias batismais. Lorenzo Vecchietta para ela fundiu um deslumbrante tabernáculo em bronze. Sano di Matteo ergueu a Loggia della Mercanzia no Campo (1417-38) enquanto que Vecchietta e Federighi embelezaram-lhe os

pilares com estátuas harmoniosas. O século XIV viu materializar-se uma dezena de palácios célebres — os dos Salimbeni, Buonsignori, Saracini, Grottanelli, etc., e, por volta de 1470, Bernardo Rosselino forneceu planos para o palácio de estilo florentino da família Piccolomini. Andrea Bregno pintou para os Piccolomini um altar na catedral (1481); o cardeal Francesco Piccolomini construiu, como anexo ao *duomo*, uma biblioteca (1495) para guardar os livros e manuscritos que lhe haviam sido legados por seu tio Pio II. Lorenzo di Mariano deu à biblioteca um dos mais belos portais da Itália, e Pinturicchio e seus ajudantes (1503-8) pintaram, nas paredes, em soberbas molduras arquitetônicas, deliciosos afrescos descrevendo cenas da vida daquele erudito Papa.

Siena, no século XV, foi pródiga de pintores de secundária excelência. Taddeo Bartoli, Domenico di Bartolo, Lorenzo di Pietro, denominado Vecchietta, Stefano di Giovanni, chamado Sassetta, Sani di Pietro, Matteo die Giovanni, Francesco di Giorgio — todos continuaram a observar a forte tradição religiosa da arte sienense, pintando temas religiosos e santos sombrios, muitas vezes em rígidos e cerrados polípticos, como se tivessem resolvido prolongar para todo o sempre a Idade Média. Sassetta, cuja fama se restaurou recentemente graças a um efêmero capricho de críticos, pintou em linhas e cores simples uma encantadora procissão dos reis magos e servos, movimentando-se tranqüilamente pelos desfiladeiros da montanha em direção ao pequeno leito de Cristo; descreveu num gracioso tríptico o nascimento da Virgem; celebrou o enlace de São Francisco com a pobreza e morreu em 1450 "vitimado pela lâmina cruel do vento sudoeste".[6]

Somente em fins daquele século é que Siena produziu um artista, cujo nome ecoou em toda a Itália para o bem ou para o mal. Seu verdadeiro nome era Giovanni Antônio Bazzi, mas seus contemporâneos de ribalta apelidaram-no de Sodoma por ser um viciado. Aceitou o apelido com bom humor como título que muitos mereciam, porém que não chegaram a possuir. Nascido em Vercelli (1477), mudou-se para Milão e talvez tivesse aprendido pintura e pederastia com Leonardo. Pôs um sorriso de Da Vinci na sua *Madonna* de Brera e copiou a *Leda* de Leonardo tão bem que, durante séculos, o plágio foi considerado como sendo original do mestre. Emigrando para Siena, depois da queda de Lodovico, criou um estilo próprio, pintando motivos cristãos com uma alegria pagã na forma humana. Talvez tenha sido durante sua primeira estada em Siena, que Bazzi pintou um vigoroso *Cristo junto à Coluna* — prestes a ser flagelado, contudo fisicamente perfeito. Descreveu para os monges de Monte Oliveto Maggiore a história de São Bento, numa série de afrescos, alguns feitos descuidadamente, outros de tão sedutora beleza que o abade insistiu, antes de lhe pagar, que cobrisse as figuras nuas com indumentária a fim de preservar a paz de espírito no mosteiro.[7]

Por ocasião da visita que fez a Siena, sua terra natal, em 1507, o banqueiro Agostino Chigi interessou-se pelo trabalho de Sodoma e convidou-o para que fosse a Roma. O Papa Júlio II incumbiu o artista de pintar um dos aposentos de Nicolau V, no Vaticano, mas Sodoma passou tanto tempo em ociosidade que o velho Papa acabou por despedi-lo. Rafael foi quem o substituiu. Em um de seus bons momentos, Sodoma começou a estudar o estilo do jovem artista e absorveu, assim, algo de seu limpo acabamento e de sua graça delicada. Chigi salvou Sodoma contratando-o para pintar, na Villa Chigi, a história de Alexandre e Roxana. Logo, Leão X, sucedendo a Júlio II, restaurou Sodoma nos favores do papado. Giovanni pintou para o interessante Papa

uma Lucrécia nua matando-se com um punhal; Leão X recompensou-o bem e fê-lo Cavaleiro da Ordem de Cristo.

Voltando a Siena com tais louros, Sodoma recebeu inúmeras incumbências do clero e leigos. Conquanto aparentemente céptico, pintou Madonas quase tão belas quanto as de Rafael. O martírio de São Sebastião foi um tema especial para seu gosto, e sua reprodução no Palácio Pitti não chegou a ser superada por outros. Na igreja de San Domenico, em Siena, pintou Santa Catarina desmaiando, e fê-lo com tal realismo que Baldassare Peruzzi declarou-a uma pintura incomparável no seu gênero. Embora empenhado naqueles trabalhos religiosos, Sodoma escandalizou Siena com o que Vasari chama de sua "conduta bestial".

> Ele levava uma vida licenciosa e vil; como estava sempre cercado de meninos e jovens imberbes, dos quais gostava de maneira fora do comum, isso lhe valeu o nome de Sodoma. Ao invés de se envergonhar, vangloriava-se, escrevendo versos a respeito e cantando-os com acompanhamento de alaúde. Gostava de encher a casa de todas as espécies de animais curiosos: texugos, esquilos, macacos, gatos selvagens, burricos, cavalos de raça da Barbária, pôneis do Elba, gralhas, garnisés, tartarugas e bichos semelhantes... Além disso, tinha um corvo ao qual ensinou a falar tão bem que chegava até a imitar sua voz, especialmente quando respondia aos que batiam à porta; muitas pessoas pensavam que era o mestre quem falava. Os outros animais eram tão mansos que viviam quase sempre em volta dele, dando estranhas cambalhotas, de modo que a casa parecia verdadeira arca de Noé.[8]

Sodoma casou-se com uma mulher de boa família, mas, depois de lhe dar um filho, ela o deixou. Tendo-se tornado impopular em Siena e gasto seus haveres, foi para Volterra, Pisa e Luca (1541-2), à procura de novos patronos. Quando estes se esgotaram também, voltou para Siena, partilhou sua pobreza, durante sete anos, com os animais, morrendo aos 72 anos de idade. Realizou na arte tudo o que a mão hábil podia fazer, porém, sem uma alma profunda que a orientasse.

O homem que o superou em Siena foi Domenico Beccafumi. Perugino ali chegou, em 1508, e Domenico passou a estudar o estilo dele. Ao sair o mestre, Domenico procurou instruir-se mais em Roma, familiarizou-se com o que restara da arte clássica e procurou entrar nos segredos de Rafael e Miguel Ângelo. Novamente em Siena, copiou Sodoma, rivalizando depois com ele. A *Signoria* pediu-lhe que decorasse a Sala do Consistório; pintou suas paredes durante seis anos laboriosos (1529-35) com cenas da história de Roma; o resultado foi tecnicamente excelente, porém espiritualmente morto.

Com a morte de Beccafumi (1551), terminou a Renascença de Siena. Baldassare Peruzzi era desta cidade, porém preferiu ir para Roma. A cidade caiu nos braços da Virgem e ajustou-se sem desconforto para a contra-reforma. Até hoje ela se compraz com a ortodoxia e atrai espíritos cansados ou curiosos com sua religião simples, seu pitoresco *palio* anual ou torneios de raças (desde 1659) e sua preciosa imunidade ao modernismo.

IV. A ÚMBRIA E OS BAGLIONI

Limitada pela Toscana a oeste, o Lácio ao sul e as Marcas ao norte e leste, a montanhosa Úmbria ergue, aqui e acolá, as cidades de Terni, Espoleto, Assis, Foligno,

Perúgia e e Gubbio. Iniciamos aqui com Fabriano — do outro lado, nas Marcas — porque Gentile da Fabriano foi quem começou a escola da Úmbria.

Gentile é uma figura obscura, porém dominante: pintou quadros medievais em Gubbio, Perúgia e nas Marcas, sentiu vagamente a influência dos primeiros pintores sienenses e aos poucos foi alcançando tal preeminência que Pandolfo Malatesta — diz uma tradição quase inacreditável — pagou-lhe 14.000 ducados para pintar afrescos na capela de Broletto, em Bréscia (*ca.* 1410).[9] Uns 10 anos mais tarde, o Senado de Veneza encarregou-o de pintar uma cena de batalha na Sala do Grande Conselho; parece que Gentile Bellini figurou entre seus discípulos naquele tempo. Encontramo-lo depois em Florença pintando para a igreja de Santa Trinità a *Adoração dos Magos* (1423) que até mesmo os orgulhosos florentinos aclamaram como obra-prima. Esta pintura encontra-se ainda na Galeria Uffizi: uma brilhante e pitoresca cavalgada de reis e comitivas, cavalos garbosos, gado sereno, macacos de cócoras, cães alerta, uma encantadora Maria, tudo convergindo para uma linda criança que coloca a mão sobre a cabeça calva de um rei de joelhos como que procurando acariciá-la: é um quadro admirável em suas cores alegres e linhas fluentes, mas quase primitivo e inocente em sua perspectiva e ângulos. O Papa Martinho V chamou Gentile a Roma, onde o artista deixou alguns afrescos em São João de Latrão: os quadros desapareceram, porém podemos adivinhar-lhes a qualidade pelo entusiasmo de Rogier van der Weyden que, ao contemplá-los, declarou ser Gentile o maior pintor da Itália.[10] Pintou outros afrescos na igreja de Santa Maria Nuova, quadros estes que se perderam também, um dos quais fez com que Miguel Ângelo dissesse a Vasari. "Ele tinha a mão igual ao nome."[11] Gentile morreu em Roma, no ano de 1427, no apogeu de sua fama.

Sua carreira prova que a Umbria, à qual pertencia culturalmente, estava gerando seus próprios gênios e estilo na arte. Em geral, os pintores da Úmbria guiaram-se por Siena e continuaram a observar motivos religiosos desde Duccio até Perugino e mesmo o Rafael dos primitivos tempos. Assis era a fonte espiritual da arte da Úmbria. As igrejas e as lendas de São Francisco disseminaram por todas as províncias vizinhas um espírito religioso que dominou a pintura assim como a arquitetura e desencorajou os temas seculares e pagãos que estavam invadindo outros pontos artísticos da Itália. Os pintores da Úmbria raramente recebiam encomendas de retratos: às vezes, algumas pessoas, lançando mão de economias de toda uma existência, encarregavam um artista, geralmente da cidade, para que lhes pintasse a Madona ou a Sagrada Família para sua capela favorita; não havia uma igreja por mais pobre que fosse, que não pudesse levantar fundos para conseguir esse símbolo de doce esperança e de orgulho para a comunidade. Gubbio teve assim seu próprio pintor, Ottaviano Neli; Foligno, Niccolò di Liberatore; e Perúgia vangloriava-se de Bonfigli, Perugino e Pinturicchio.

Perúgia era a mais antiga, a maior, a mais rica e a mais violenta das cidades da Úmbria. Situada a uma altitude de uns quinhentos e tantos metros, num cume quase inacessível, dela se descortinava grande vista da região em redor; o local prestava-se tanto para a defesa que os etruscos ali construíram — ou herdaram — uma cidade antes da fundação de Roma. Havia muito que os papas a exigiam como sendo um dos Estados Pontifícios. Perúgia declarou-se independente em 1375 e, durante mais de um século, foi presa de apaixonadas lutas entre as facções que a queriam dominar, nisso apenas superada por Siena. Duas famílias ricas lutavam para dominar a cidade, seu comércio, governo, benefícios e suas 40.000 almas. Os Oddi e os Baglioni assassinavam-se uns aos outros às ocultas ou abertamente nas ruas; seus conflitos fertilizaram com sangue a planície que se via abaixo de suas torres. Os Baglioni distinguiam-se pelas suas belas feições e físico e também pela sua coragem e ferocida-

de. Escarneciam da Igreja no próprio coração da devota Úmbria e davam-se a si mesmos nomes pagãos — Hércules, Troilo, Ascânio, Aníbal, Atalanta, Penélope, Lavínia, Zenóbia. Em 1445, os Baglioni repeliram uma tentativa dos Oddi de se apoderarem de Perúgia; depois disso, governaram a cidade como déspotas, embora a reconhecessem formalmente como feudo papal. Ouçamos o próprio historiador de Perúgia, Francesco Matarazzo, descrever o governo dos Baglioni:

> A nossa cidade foi de mal a pior desde o dia em que os Oddi foram expulsos. Todos os jovens entregaram-se ao comércio de armas. Levavam uma vida desregrada; todos os dias divulgava-se um sem-número de excessos. A cidade perdeu inteiramente a razão e o senso de justiça. Todo homem fazia justiça por si mesmo, arvorava-se em autoridade e, às vezes, com o apoio do rei. O Papa enviou muitos legados para ver se, com isso, poderia restabelecer a ordem na cidade. Mas todos que vieram voltaram, receosos que ficaram de ser despedaçados, pois os Baglioni ameaçaram atirá-los pelas janelas do palácio, de modo que nenhum cardeal ou legado ousou aproximar-se, exceto os que eram amigos deles. E a cidade chegou à situação tão vil que a maioria dos homens sem lei era enaltecida; gente que havia assassinado dois ou três homens entrava como bem entendia no palácio e, de espada ou punhal, ia falar com o *podestà* ou outros magistrados. Todo homem de valor era esmagado pelos espadachins, aos quais os nobres favoreciam. O cidadão não podia intitular-se dono de sua própria propriedade. Os nobres roubavam de uns os bens e de outros as terras. Todos os cargos eram vendidos ou então suprimidos; as taxas e extorsões eram tão pesadas que todo o mundo clamava contra elas.[12]

O que se poderá fazer com "esses demônios que não têm medo de água benta"?[13] perguntou um cardeal ao Papa Alexandre VI.

Tendo-se desembaraçado dos Oddi, os Baglioni dividiram-se em novas facções e sua luta foi uma das mais sangrentas da Renascença. Atalanta Baglioni, tendo enviuvado com o assassínio de seu marido, consolou-se com a beleza de Grifonetto, seu filho, que Matarazzo descreve como sendo outro Ganimedes. Sua felicidade parecia ter renascido quando ele se casou com Zenóbia Sforza, cuja beleza como que se irmanava à dele. Contudo, um ramo secundário dos Baglioni planejou derrubar as famílias reinantes — Astorre, Guido, Simonetto e Gianpaolo. Avaliando a intrepidez de Grifonetto, os conspiradores conseguiram trazê-lo para suas fileiras, iludindo-o com a crença de que Gianpaolo havia seduzido sua jovem esposa. Uma noite, no ano de 1500, quando as famílias dominantes haviam deixado seus castelos e reuniram-se em Perúgia para ali assistirem ao casamento de Astorre e Lavínia, os conspiradores atacaram-nos em seus leitos e mataram todos, com exceção de um deles, Gianpaolo. Este escapou subindo pelos telhados, atravessou a noite escondido com alguns estudantes assustados e disfarçou-se depois com um manto que usavam os escolásticos. Conseguiu assim atravessar os portões da cidade ao alvorecer. Atalanta, horrorizada ao saber que o filho havia participado daqueles assassínios, expulsou-o de sua presença e a amaldiçoou-o. Os assassinos dispersaram-se, deixando Grifonetto sem morada e sozinho na cidade. No dia seguinte, Gianpaolo, acompanhado de uma escolta armada, tornou a entrar em Perúgia e encontrou Grifonetto em uma praça pública. Quis poupar o jovem, porém os soldados o feriram mortalmente antes que Gianpaolo pudesse contê-los. Atalanta e Zenóbia saíram de seu esconderijo para ir encontrar o filho e marido moribundo na praça. Atalanta ajoelhou-se ao lado do filho, retirou a maldição e pediu-lhe que perdoasse aqueles que o tinham ferido mortalmente. Então, diz Mata-

razzo, "o nobre jovem estendeu a mão direita para a jovem mãe, apertou-lhe a branca mão e logo depois sua alma se desprendeu de seu belo corpo".[14] Perugino e Rafael trabalhavam em Perúgia, nesse tempo.

Gianpaolo mandou massacrar, nas ruas e na catedral, dezenas e dezenas de homens, de cuja cumplicidade nas conspiração suspeitava; mandou decorar o Palazzo Comunale com as cabeças dos mortos, os respectivos retratos de cabeça para baixo; foi uma encomenda substancial para a arte de Perúgia. Dali por diante, governou livremente a cidade até ao dia em que se submeteu a Júlio II (1506), quando consentiu em governar como vigário dos papas. Mas ele não sabia como fazê-lo sem recorrer ao assassínio. Em 1520, Leão X, cansado de seus crimes, conseguiu atraí-lo a Roma com um salvo-conduto, quando então mandou decepar-lhe a cabeça no Castelo de Santo Ângelo; era essa uma forma da diplomacia da Renascença. Outros Baglioni mantiveram-se no poder durante algum tempo; mas depois que Malatesta Baglioni mandou assassinar um legado do Papa Paulo III, este enviou forças para tomar posse definitiva da cidade e colocá-la à sombra da Igreja (1534).

V. PERUGINO

Sob aquele governo de capa e espada, a literatura e a arte progrediram de maneira surpreendente; aquele mesmo temperamento apaixonado que adorava a Virgem, zombava de cardeais e assassinava parentes próximos pôde sentir a febre criadora da literatura e enrijar-se na disciplina da arte. *A Cronaca della Città di Perugia,* de Matarazzo, descrevendo o zênite dos Baglioni, é um dos mais brilhantes produtos literários da Renascença. Antes do advento dos Baglioni ao poder, o comércio já havia acumulado riqueza bastante para construir o maciço Palazzo Comunale gótico (1280-1333) e adorná-lo, juntamente com o adjacente *Collegio del Cambio* (1452-6) — Câmara de Comércio — com alguns dos mais belos tesouros artísticos da Itália. O *Collegio* tinha um trono judicial e um banco de cambistas tão requintadamente talhados que a ninguém era lícito censurar os homens de negócio de Perúgia pela falta de gosto. A igreja de San Domenico tinha no coro assentos quase tão elegantes como os do *Collegio* e uma capela do Rosário que era muito célebre e que havia sido desenhada por Agostino di Duccio. Agostino hesitara entre a escultura e a arquitetura; geralmente as combinava, como no *oratório* de São Bernardino (1461), onde cobriu quase toda a fachada de estátuas, baixos-relevos, arabescos e outros ornamentos. Uma superfície sem adornos atraía irresistivelmente os artistas italianos.

Pelo menos uns 15 pintores empenhavam-se em tais competições em Perúgia. O chefe deles, no tempo da mocidade de Perugino, foi Benedetto Bonfigli. Parece que, com sua ligação com Domenico Veneziano ou Piero della Francesca ou estudando os afrescos pintados por Benozzo Gozzoli, em Montefalco, Benedetto aprendeu algo da nova técnica que Masolino, Masaccio, Uccello e outros haviam criado em Florença. Pintando os afrescos para o Palazzo Comunale, demonstrou conhecimentos de perspectiva, que eram novidade para os artistas da Úmbria, se bem que suas figuras exibissem rostos estereotipados e fossem cobertas de indumentária imperfeita. Um rival mais jovem, Fiorenzo di Lorenzo, igualou-se a Benedetto em suas cores sombrias, porém superou-o na delicadeza de sentimento e, ocasionalmente, em sua graciosidade. Segundo a tradição de Perúgia, tanto Bonfigli como Fiorenzo ensinaram os dois mestres que ergueram a pintura da Úmbria ao seu ponto culminante.

Bernardino Betti, chamado Pinturicchio, aprendeu de Fiorenzo a arte da têmpera e afrescos, mas não adotou a técnica da pintura a óleo que Perugino seguira dos florentinos. Em 1481, com a idade de 27 anos, acompanhou Perugino a Roma e cobriu um painel na Capela Sistina com o *Batismo de Cristo,* uma pintura, aliás, sem vida. Melhorou, porém. Tendo-lhe Inocêncio VIII incumbido de decorar uma *loggia* do Palácio Belvedere, deixou-se levar por novas idéias, pintando vistas de Gênova, Milão, Florença, Veneza, Nápoles e Roma. Seu desenho era imperfeito; havia, porém, certa qualidade indizível em sua pintura que atraiu Alexandre VI. Esse amável Bórgia, desejando adornar seus próprios aposentos no Vaticano, incumbiu Pinturicchio e alguns auxiliares de pintarem as paredes e tetos com afrescos de profetas, sibilas, músicos, cientistas, santos, Madonas e, talvez, de uma amante. A pintura agradou tanto ao Papa que, ao ser-lhe designado um apartamento para seu uso, no Castelo de Santo Ângelo, encarregou o artista de pintar ali alguns episódios da luta do Papa com Carlos VIII (1495). Mais ou menos nessa ocasião, a fama de Pinturicchio repercutiu em Perúgia; chamaram-no, e a igreja de Santa Maria de Fossi pediu-lhe que pintasse um altar. Ele atendeu ao pedido com o desenho de *A Virgem, o Menino e São João* que satisfez a todos, com exceção dos profissionais. Em Siena, conforme vimos, tornou radiante a Biblioteca Piccolomini com uma brilhante pintura da vida e lenda de Pio II; a despeito de muitas falhas de ordem técnica, essa narrativa em um quadro fez com que a sala da biblioteca viesse a ser uma das mais agradáveis obras remanescentes da arte da Renascença. Após passar cinco anos nesse trabalho, Pinturicchio foi a Roma, onde participou da humilhação de um grupo de pintores em conseqüência do êxito de Rafael. Depois disso desapareceu do cenário artístico talvez devido à doença, talvez devido ao fato de Perugino e Rafael o superarem na arte. Diz uma história duvidosa que morreu de fome em Siena, com a idade de 59 anos (1513).[15]

Pietro Perugino recebeu esse sobrenome porque fez de Perúgia sua morada; a própria Perúgia chamava-o pelo nome de família, Vannucci. Nascido na localidade vizinha, Città della Pieve (1446), foi enviado a Perúgia quando tinha nove anos, onde ficou sendo aprendiz de um artista de identidade desconhecida. Segundo Vasari, seu mestre considerava os pintores de Florença os melhores da Itália e aconselhara o jovem a ir estudar nessa cidade. Pietro seguiu o conselho. Copiou ali cuidadosamente os afrescos de Masaccio e alistou-se como aprendiz ou assistente de Verrocchio. Leonardo entrou na oficina de Verrocchio por volta de 1468; muito provavelmente Perugino o conheceu e, conquanto fosse seis anos mais velho, não desdenhou de aprender dele algumas qualidades de acabamento e graça e melhor emprego de perspectiva, colorido e óleos. Tal habilidade já aparece no *São Sebastião* (Louvre) de Perugino, juntamente com um belo fundo arquitetural e uma paisagem tão plácida quanto o rosto do santo martirizado. Após deixar Verrocchio, Perugino voltou a empregar o estilo da Úmbria de Madonas virtuosas e ternas; por seu intermédio, as mais fortes e mais realistas tradições da pintura florentina talvez se tivessem suavizado no idealismo mais ardente de Fra Bartolommeo e Andrea del Sarto.

Em 1481, Perugino, já com 35 anos, granjeara fama suficiente para ser convidado por Sisto IV para que fosse a Roma. Pintou na Capela Sistina vários afrescos, dos quais o mais belo que sobreviveu é *Cristo Dando as Chaves a Pedro.* É um quadro demasiado formal e convencional em sua composição simétrica; mas, nele, pela primeira vez na pintura, o ar, com suas sutis gradações de luz, torna-se um elemento distinto e quase palpável; a indumentária, tão estereotipada em Bonfigli, aparece quase real

com suas dobras, e alguns rostos, em seu acabamento, revestem-se de extraordinária individualidade — Jesus, Pedro, Signorelli e, não menos ainda, as feições grandes, rotundas, sensuais e naturais do próprio Perugino, transformado, para aquela ocasião, em discípulo de Cristo.

Em 1486, Perugino encontrava-se novamente em Florença, pois os arquivos da cidade registram sua prisão por premeditar um assalto criminoso. Ele e um amigo disfarçaram-se e, armados de cacetes, esperaram, numa noite escura de dezembro, na estrada, algum desafeto. Foram descobertos antes que pudessem levar a efeito qualquer ataque. O amigo foi desterrado e Perugino multado em 10 florins.[16] Após outra estada em Roma, ele instalou uma *bottega* em Florença (1492), contratou ajudantes e começou a produzir quadros, nem sempre esmeradamente acabados, para fregueses da cidade e de outras localidades. Fez para a Irmandade Gesuati o da *Pietà*, cuja Virgem melancólica e a Madalena absorta reproduziu, juntamente com seus auxiliares, em dezenas e dezenas de variações para muitas instituições e particulares ricos. Uma *Madonna e Santos* acabou indo para Viena, outro quadro foi para Cremona, outro para Fano, outro — a *Madonna Gloriosa* — para Perúgia, outro para o Vaticano; outro se encontra na Galeria Uffizi. Rivais acusaram-no de transformar a oficina numa fábrica; achavam escandaloso que ele se tornasse rico e gordo. Perugino não lhes dava atenção. Subiu o preço de suas obras. Ao convidá-lo Veneza para pintar dois painéis no Palácio Ducal, oferecendo-lhe 400 ducados, exigiu 800. Não recebendo resposta, permaneceu em Florença. Agarrava-se ao dinheiro. Não afetava desprezo à fortuna; estava resolvido a não morrer de fome quando lhe começasse a tremer a mão; comprou propriedades em Florença e Perúgia a fim de se garantir numa reviravolta da sorte. O auto-retrato que pintou no Collegio del Cambio, em Perúgia (1500), é uma confissão extraordinariamente franca. Um rosto redondo, o nariz grande, os cabelos caindo descuidadamente de sob um gorro vermelho muito justo, os olhos tranqüilos, porém penetrantes, os lábios num leve sorriso de desprezo, o pescoço rijo e o porte vigoroso: via-se ali um homem a quem seria difícil enganar, pronto para a luta, seguro de si e que não formava boa opinião da raça humana. "Não era um homem religioso", diz Vasari, "e jamais acreditaria na imortalidade da alma."[17]

O cepticismo e o comercialismo de Perugino não o impediam de mostrar-se, uma vez ou outra, generoso[18] ou de produzir alguns dos quadros religiosos mais graciosos da Renascença. Pintou uma encantadora *Madonna* para o Certosa di Pavia (agora em Londres). No de *Madalena,* atualmente no Louvre, que a ele se atribui, vê-se uma pecadora tão bela que a gente não necessitaria da misericórdia divina para perdoá-la. Pintou para as freiras de Santa Clara, em Florença, o *Sepultamento,* no qual as mulheres tinham feições de rara beleza; nesse quadro os rostos dos velhos resumiam suas vidas. As linhas de composição no corpo exangue de Cristo, a paisagem de frágeis árvores em declives rochosos e a cidade distante junto a uma baía tranqüila derramavam uma atmosfera serena sobre aquela cena de morte e tristeza. Ele sabia pintar tão bem como negociar.

O êxito de Perugino em Florença finalmente convenceu de seu valor os peruginos. Quando os mercadores do Câmbio resolveram adornar o Collegio, esvaziaram os bolsos com forçada generosidade e ofereceram a tarefa a Pietro Vannucci. Seguindo o estado de espírito da época e as sugestões de um erudito local, pediram que a sala de audiências fosse decorada com motivos cristãos e pagãos; no teto, os sete planetas e os signos do Zodíaco; numa parede, a Natividade e a Transfiguração; noutra o Padre

Eterno, os profetas e seis sibilas pagãs, prefigurando o quadro de Miguel Ângelo; e noutra, as quatro virtudes clássicas, cada uma ilustrada por heróis pagãos: a Prudência, por Numa, Sócrates e Fábio; a Justiça, por Pítaco, Fúrio e Trajano; a Força, por Lúcio, Leônidas e Horácio Cocles; e a Temperança, por Péricles, Cincinato e Cipião. Ao que parece, tudo foi feito por Perugino e seus auxiliares — inclusive Rafael — no ano de 1500, no mesmo ano que as disputas dos Baglioni ensangüentavam as ruas de Perúgia. Quando a cidade serenou, os cidadãos puderam então afluir a ela para verem a bela obra que havia sido feita para o Collegio. Talvez tivessem achado as sumidades pagãs um tanto rudes e desejado que Perugino lhes tivesse imprimido qualquer ação, dando-lhes assim certa vida. Contudo, o *Davi* era majestoso, a *Sibila de Eritréia,* quase tão graciosa quanto a *Madonna* de Rafael, e o *Padre Eterno,* uma concepção extraordinariamente boa para um ateu. Perugino, nos seus 60 anos, tinha alcançado todo o vigor de sua força naquelas paredes. Em 1501, a cidade, em sinal de gratidão, fê-lo prior municipal.

Do zênite a que subira, declinou rapidamente. Em 1502, pintou o *Casamento da Virgem,* que Rafael imitou dois anos depois, no *Sposalizio.* Por volta de 1503, voltou a Florença. Não ficou satisfeito de ver a cidade preocupada com o *Davi* de Miguel Ângelo, ele era um dos artistas que haviam sido chamados para decidirem sobre o local em que se deveria colocar a figura. Sua opinião foi desprezada pelo próprio escultor. Encontrando-se os dois, pouco tempo depois, insultaram-se mutuamente. Miguel Ângelo, naquela ocasião um moço de 29 anos, chamou Perugino de cabeçudo, dizendo-lhe que sua arte era "antiquada e absurda".[19] Perugino processou-o por libelo e acabou, com isso, caindo no ridículo. Em 1505, concordou em terminar para a Anunziata a *Descida da Cruz,* que o finado Filippino Lippi tinha iniciado, e em acrescentar-lhe a *Assunção da Virgem.* Terminou a obra de Filippino com habilidade e presteza, mas na *Assunção,* repetiu tantas figuras que tinha usado em quadros anteriores, que os artistas de Florença (ainda enciumados com os antigos honorários dele) condenaram-no por desonestidade e indolência. Enraivecido, deixou a cidade e foi residir em Perúgia.

A derrota inevitável da velhice pela mocidade repetiu-se quando aceitou um convite de Júlio II para decorar uma sala no Vaticano (1507). Já ia em meio a seu trabalho, quando surgiu Rafael, seu antigo discípulo, que o superou em tudo. Perugino deixou Roma, o coração despedaçado. De volta a Perúgia andou à procura de trabalhos. Trabalhou até ao fim da vida. Começou (1514) e aparentemente terminou (1520), a pintura de um altar complexo para a igreja de Santo Agostino, descrevendo novamente a história de Cristo. Pintou para a igreja da Madonna delle Lagrime, em Trevi (1521), a *Adoração dos Magos* que, a despeito de certos desenhos acanhados, é uma obra extraordinária para um homem de 75 anos. Em 1523, quando pintava na cidade vizinha, em Fontignano, caiu vítima da peste, ou morreu, talvez de velhice e cansaço. Segundo a tradição, recusou os últimos sacramentos, dizendo que preferia ver o que aconteceria, no outro mundo, a uma alma obstinadamente impenitente.[20] Foi enterrado em terreno profano.

Todo mundo conhece os defeitos da pintura de Perugino — o exagerado sentimento, a devoção dolorosa e artificial, os rostos ovais estereotipados e cabelos grossos, as cabeças quase sempre inclinadas para a frente por modéstia, até mesmo as do severo Catão e do destemido Leônidas. A Europa e a América podem exibir uns 100 quadros de Perugino deste tipo invariável; o mestre foi mais fértil do que imaginoso. Seus

quadros ressentem-se da falta de ação e vitalidade; refletem mais as necessidades da devoção da Úmbria do que as realidades e a significação da vida. Contudo, há neles muita coisa que pode agradar a uma alma suficientemente madura que possa sobrepor-se a seus artifícios: a brilhante qualidade de sua luz, o modesto encanto de suas mulheres, a majestade de seus homens velhos e barbudos, as cores suaves e serenas bem como as graciosas paisagens que cobrem todas as tragédias com o espírito da paz.

Voltando a Perúgia, em 1499, após longa estada em Florença, levou ele para a pintura da Úmbria a habilidade técnica dos florentinos, sem a faculdade de crítica, porém. Aquelas habilidades, quando ele morreu, foram fielmente transmitidas a seus companheiros e alunos — Pinturicchio, Francesco Ubertino "Il Bachiacca", Giovanni di Pietro "Lo Spagna" e Rafael. O mestre atingiu seu objetivo: enriqueceu e transmitiu sua herança, tendo preparado um discípulo que o ultrapassou. Rafael é Perugino sem defeitos, aperfeiçoado e completo.

CAPÍTULO IX

Mântua

1378—1540

I. VITTORINO DA FELTRE

MÂNTUA foi feliz: durante toda a Renascença teve apenas uma família reinante. Não sofreu o tumulto das revoluções, dos assassínios da corte, dos golpes de Estado. Quando Luigi Gonzaga tornou-se *capitano del popolo* (1328), a ascendência de sua casa firmara-se de tal modo que, em certas ocasiões, ele deixava a capital e alugava seus serviços, como general, a outras cidades — costume seguido pelos seus sucessores durante várias gerações. Seu tataraneto, Gianfrancesco I, foi elevado à dignidade de marquês (1432) pelo seu soberano teórico, Imperador Sigismundo, tendo-se o título tornado hereditário na família Gonzaga até o tempo em que foi trocado por outro mais elevado ainda, o de duque (1530). Gian foi um bom governante. Drenou os pântanos, incentivou a agricultura e a indústria, apoiou a arte e trouxe para Mântua, como tutor dos filhos, uma das mais nobres figuras da história da educação.

Vittorino recebeu seu sobrenome de sua terra natal — Feltre — no nordeste da Itália. Atraído também pela erudição dos clássicos que então avassalava, como epidemia, a Itália do século XV, partiu para Pádua, onde estudou latim, grego, matemática, e retórica com diversos mestres; a um deles pagou servindo-o como empregado. Depois de formar-se na universidade, abriu uma escola para rapazes. Escolhia os alunos mais pelo talento e vontade de aprender do que pela sua linhagem e fundos; fazia os estudantes mais ricos pagarem de conformidade com seus meios, nada cobrando dos mais pobres. Não tolerava vadios, exigia rigor nos estudos e mantinha disciplina severa. Como isso se ia tornando difícil naquela atmosfera barulhenta de cidade universitária, Vittorino transferiu a escola para Veneza (1423). Em 1425, aceitou o convite de Gianfrancesco para ir a Mântua ensinar um grupo escolhido de jovens de ambos os sexos. Neste se incluíam quatro filhos e uma filha do marquês, uma filha de Francesco Sforza e alguns outros rebentos das famílias dominantes da Itália.

O marquês forneceu para a escola a vila conhecida pelo nome de Casa Zojosa ou a Casa Alegre. Vittorino transformou-a em um estabelecimento semimonástico, no qual ele e seus estudantes viviam simplesmente, comiam frugalmente e dedicavam-se ao ideal clássico de um espírito são em corpo são. O próprio Vittorino era atleta e nisso era tão bom quanto na erudição. Era perfeito esgrimista e cavaleiro. Trajava a mesma espécie de indumentária tanto no inverno como no verão e andava de sandálias até mesmo com o frio mais rigoroso. Propenso à sensualidade e à ira, dominava a car-

ne com jejuns periódicos e a flagelação cotidiana; seus contemporâneos acreditavam que permaneceu virgem até à morte.

Com o fito de castigar os instintos e formar caracteres puros nos alunos, exigia deles, antes de tudo, regularidade em sua profissão de fé religiosa e instilava neles forte sentimento religioso. Censurava com rigor tudo que era profano e obsceno bem como a linguagem vulgar; punia qualquer lapso que redundasse em discussão acalorada e considerava a mentira como um crime quase capital. Contudo, não lhe foi preciso dizer, conforme a esposa de Lourenço prevenira Policiano, que estava educando príncipes que poderiam algum dia ter de enfrentar as tarefas de administração ou guerra. Para fazer-lhes os corpos sadios e fortes, treinava-os em ginástica de toda espécie, em corridas, equitação, luta, esgrima e exercícios militares; acostumava-os a suportar dificuldades com fortaleza de ânimo; conquanto medieval em sua ética, rejeitava a indiferença que se tinha naquele tempo pelo corpo e, à semelhança dos gregos, reconhecia o papel que a saúde física exercia no aperfeiçoamento do homem. Da mesma maneira que formava os corpos de seus alunos com atletismo e trabalho e o caráter deles com religião e disciplina, preparava-lhes o gosto pela pintura e música e exercitava-lhes o espírito com matemática, latim, grego e as obras dos clássicos antigos. Esperava unir em seus discípulos as virtudes de conduta cristã com a nítida clareza da inteligência pagã e a sensibilidade estética dos homens da Renascença. O ideal do homem completo, na Renascença — *l'uomo universale* — corpo sadio, caráter forte, riqueza de espírito — atingiu sua primeira explicitação em Vittorino da Feltre.

A fama de seus métodos espalhou-se por toda a Itália e para mais além. Muitos visitantes foram a Mântua ver, não o marquês, mas sim o pedagogo. Os pais imploraram a Gianfrancesco o privilégio de poder colocar os filhos naquela "Escola de Príncipes" · foram atendidos. Das mãos plasmadoras de Vittorino da Feltre surgiram figuras que mais tarde se tornaram notáveis personalidades, tais como Federigo de Urbino, Francesco da Castiglione e Taddeo Manfredi. Os estudantes mais promissores gozavam da atenção pessoal do mestre; residiam na mesma casa que ele e recebiam inestimável educação, qual a de poderem ficar diariamente em contacto com a integridade e a inteligência. Vittorino insistiu para que os candidatos pobres, porém prendados, fossem também admitidos na escola; persuadiu certa vez o marquês a prover fundos, facilidades e professores assistentes para a educação e manutenção de 60 estudantes pobres. Ao se tornarem insuficientes tais fundos, Vittorino cobriu a diferença com seus próprios recursos, aliás modestos. Quando morreu (1446), descobriu-se que não tinha deixado o suficiente para custear os funerais.

Lodovico Gonzaga, que foi o sucessor de Gianfrancesco como marquês de Mântua (1444), foi a demonstração viva do valor de seu professor. Quando Vittorino o tomou como aluno, era um rapazola de 11 anos, gordo e indolente. Vittorino ensinou-o a dominar o apetite e a preparar-se para todas as tarefas de governo. Lodovico desempenhou bem todas as obrigações e deixou o Estado florescente por ocasião de sua morte. Como verdadeiro príncipe da Renascença, empregou parte de sua riqueza no fomento da literatura e das artes. Organizou excelente biblioteca, na maior parte composta de clássicos latinos; empregou miniaturistas para ilustrar a *Eneida* e *A Divina Comédia*; instalou a primeira máquina de impressão em Mântua. Policiano, Pico della Mirandola, Filelfo, Guarino da Verona e Platina figuraram entre os humanistas que, de quando em vez, recebiam seus favores e viviam em sua corte.[1] A convite seu, Leon Battista Alberti veio de Florença e fez os planos da capela Incoronata na catedral

e das igrejas de Sant'Andrea e San Sebastiano. Donatello também lá apareceu e esculpiu um busto de bronze de Lodovico. Em 1460, o marquês trouxe para seu serviço um dos maiores artistas da Renascença.

II. ANDREA MANTEGNA: 1431-1506

Andrea Mantegna nasceu em Isola di Cartura, nas proximidades de Pádua, 13 anos antes de Botticelli. É preciso voltar atrás no tempo se quisermos apreciar os cometimentos de Mantegna. Ele entrara para a corporação dos pintores, em Pádua, quando tinha apenas 10 anos de idade. Naquela ocasião, Francesco Squarcione era o mais célebre pintor, não somente de Pádua, como também da Itália. Andrea ingressou em sua escola e progrediu tão rapidamente que Squarcione levou-a para casa e adotou-o como filho. Inspirado pelos humanistas, Squarcione reuniu em seu ateliê tudo o que restara de valor da escultura e arquitetura clássicas, de que pudera lançar mão e transportar, e ordenou a seus estudantes que copiassem repetidas vezes tais obras, como sendo modelos de desenho vigorosos e cheios de harmonia. Mantegna obedeceu-lhe entusiasticamente; apaixonou-se pela antigüidade romana, idealizou seus heróis e admirou de tal maneira sua arte que metade dos quadros reveste-se de fundos de arquitetura e metade de suas figuras, seja qual for a nação ou o tempo, traz a marca e o garbo dos romanos. Sua arte lucrou e sofreu com aquela paixão da juventude; aprendeu daqueles exemplares a dignidade majestosa e a pureza severa dos desenhos, porém não conseguiu emancipar inteiramente sua pintura da calma petrificada das formas de escultura. Ao chegar Donatello a Mântua, Mantegna, rapazinho ainda de 12 anos, deixou-se novamente influenciar pela escultura, presa também de grande inclinação pelo realismo. Sentiu-se, ao mesmo tempo, fascinado pela nova ciência da perspectiva que, não fazia muito, Masolino, Uccello e Masaccio haviam desenvolvido em Florença. Andrea estudou todas as suas regras e surpreendeu seus contemporâneos com perspectivas pouco graciosas no seu realismo.

Em 1448, Squarcione recebeu a incumbência de pintar afrescos na igreja dos frades eremitas de Pádua. Confiou a tarefa a dois discípulos favoritos: Niccolò Pizzolo e Mantegna. Niccolò terminou um painel em esplêndido estilo, porém perdeu a vida numa briga. Andrea, já então com 17 anos, continuou os trabalhos. Os oito painéis que pintou nos sete anos seguintes tornaram-no conhecido de uma extremidade a outra da Itália. Os temas eram medievais; o tratamento, revolucionário: o cenário de arquitetura clássica foi cuidadosamente detalhado; o físico viril e a armadura brilhante dos soldados romanos confundiram-se com as sombrias feições dos santos cristãos; o paganismo e o cristianismo integraram-se mais vivamente naqueles afrescos do que em todas as páginas dos humanistas. O desenho atingiu ali exatidão e graça; a perspectiva aparecia com verdadeira perfeição. Raramente tinha a pintura apresentado uma figura tão esplêndida na forma e no porte como na do soldado vigiando o santo diante do juiz romano, ou algo tão realista como o carrasco levantando o porrete para despedaçar os miolos do mártir. Artistas procedentes de cidades distantes ali foram estudar a técnica do extraordinário jovem paduano. Todos aqueles afrescos, com exceção de dois, foram destruídos durante a Segunda Guerra Mundial.

Iacopo Bellini, ele mesmo pintor de renome e já pai (em 1454) de pintores que estavam destinados a superar-lhe a fama, viu aqueles painéis durante sua elaboração, simpatizou-se com Andrea e ofereceu-lhe a filha em casamento. Mantegna aceitou o

oferecimento. Squarcione opôs-se à união e puniu a fuga de Mantegna de seu lar adotivo condenando os afrescos dos eremitas, como fracas imitações de estátuas antigas. O que é mais notável ainda, os Bellini conseguiram transmitir a Andrea a idéia de que havia algo de verdade naquela acusação.[2] Mais extraordinário, porém, é o fato de que o ardente artista aceitou a crítica e dela se aproveitou; abandonou o estudo da estatuária e passou a observar atentamente a vida em toda a sua atualidade e pormenores. Incluiu, nos dois últimos painéis da série dos eremitas, 10 retratos de vultos contemporâneos; um deles, uma figura atarracada e gorda, era Squarcione.

Cancelando o contrato que tinha com o professor, Mantegna viu-se, pois, livre para aceitar alguns dos convites com que o assediavam. Lodovico Gonzaga ofereceu-lhe um trabalho em Mântua (1456); Andrea protelou sua aceitação por quatro anos e, entrementes, em Verona, pintou para a igreja de San Zeno, um políptico que, até hoje, faz do nobre edifício uma atração dos peregrinos. No painel central, em meio a uma grandiosa estrutura de colunas, cornijas e frontão romanos, a Virgem segura o Filho, cercada de anjos músicos e do coro; abaixo deste, um vigoroso quadro — a *Crucificação* — mostra soldados romanos disputando nos dados a indumentária de Cristo, e à esquerda o *Monte das Oliveiras* apresenta uma paisagem acidentada que talvez Leonardo tivesse estudado para sua *Virgem nos Rochedos*. Esse políptico é uma das grandes pinturas da Renascença. (Em 1797, os painéis inferiores foram apreendidos pelos conquistadores franceses: o *Monte das Oliveiras* e a *Ressurreição* encontram-se em Tours, *A Crucificação*, no Louvre; boas cópias substituíram os originais no políptico de Verona.)

Após ter passado três anos em Verona, Mantegna finalmente concordou em ir a Mântua (1460); excetuando breves estadas em Florença e Bolonha e dois anos também em Roma, ali permaneceu até o dia de sua morte. Lodovico deu-lhe casa, combustível, trigo e ducados ($375) por mês. Andrea adornou os palácios, capelas e vilas de três marqueses sucessivamente. Os únicos quadros que sobreviveram de seus labores em Mântua são os célebres afrescos do Palácio Ducal, na Sala degli Sposi — Sala dos Esposos — assim chamada e decorada para o contrato de casamento de Federigo, filho de Lodovico, com Margarida da Baviária. O motivo cingia-se unicamente à família reinante — o marquês, a esposa, os filhos, alguns cortesãos e o cardeal Francesco Gonzaga homenageado por seu pai Lodovico, por ocasião do regresso do jovem prelado de Roma. Via-se ali uma galeria de retratos extraordinariamente realistas, entre os quais o próprio Mantegna, aparentando mais do que os seus 43 anos, o rosto enrugado e os olhos empapuçados.

Lodovico também estava envelhecendo rapidamente. Seus últimos anos foram tempestuosos. Duas de suas filhas ficaram deformadas; as guerras consumiram-lhe as rendas; em 1478, a peste devastou Mântua de tal modo que sua vida econômica quase ficou paralisada; as rendas do Estado caíram. Mantegna foi um dos muitos que ficaram sem receber vencimentos durante muito tempo. O artista escreveu a Lodovico uma carta queixando-se; o marquês respondeu solicitando afavelmente que tivesse paciência. A peste passou, porém Lodovico não sobreviveu a ela. Sob o governo de Federigo, filho de Lodovico (1478-84), Mantegna iniciou seu mais belo trabalho, *O Triunfo de César*, que foi terminado sob o governo de Gianfrancesco, filho de Federigo. Esses nove quadros, pintados a têmpera, na tela, eram destinados à Corte Vecchia do Palácio Ducal; foram vendidos a Carlos I da Inglaterra por um duque de Mântua necessitado e encontram-se agora em Hampton Court. O enorme friso, com 30 me-

tros de comprimento, descreve uma procissão de soldados, sacerdotes, prisioneiros, escravos, músicos, mendigos, elefantes, touros, estandartes, troféus e despojos, todos escoltando César que aparece numa quadriga, coroado pela deusa da Vitória. Ali, Mantegna retorna a seu primeiro amor, a Roma clássica; novamente pinta como escultor; contudo, suas figuras movimentam-se cheias de vida e ação; nossos olhos são atraídos para o ponto culminante, a coroação, a despeito de dezenas e dezenas de pormenores pitorescos. Toda a arte do pintor na composição, desenho, perspectiva e sua meticulosa observação entram naquele trabalho, tornando-o a obra-prima do mestre.

Durante os sete anos que decorreram entre o empreendimento daquele quadro — *O Triunfo de César* — e seu término, Mantegna aceitou um convite de Inocêncio VIII, o de pintar-lhe vários afrescos (1488-9), os quais desapareceram nas últimas vicissitudes de Roma. Queixando-se da parcimônia do Papa — ao passo que este se queixava de sua impaciência — Mantegna voltou para Mântua, encerrando sua carreira prolífica com uma centena de quadros de temas religiosos; esqueceu-se de César e voltou-se para Cristo. O mais célebre e o mais desagradável desses quadros é o de *Cristo Morto* (Brera): Jesus estendido de costas, os pés em primeiro plano para o espectador, em desagradável perspectiva, parecendo mais um *condottiere* adormecido do que um deus esgotado.

Um último quadro pagão saiu da lavra de Mantegna, em sua velhice. No *Parnassus*, do Louvre, pôs de lado sua resolução de captar a realidade em vez da beleza; entregou-se, por um momento, à mitologia imoral e pintou uma Vênus nua entronizada no Parnaso ao lado de Marte, seu amado, enquanto, na base da montanha, Apolo e as Musas celebram-lhe a beleza com danças e cânticos. Uma das Musas era provavelmente a esposa do marquês Gianfrancesco, a inigualável Isabella d'Este, então a dama principal do país.

Foi a última grande pintura de Mantegna. Seus últimos anos foram amargurados pela doença, nervosismo e acumulação de dívidas. Ressentia-se da pretensão de Isabella em querer traçar os pormenores precisos dos quadros que lhe pedia; isolou-se com sua irritabilidade, vendeu a maior parte de sua coleção de arte e finalmente vendeu a casa. Isabella descreveu-o, em 1505, como uma criatura "chorona e agitada, com o rosto tão abatido que me parecia mais morto do que vivo".[3] Morreu um ano depois, na idade de 75 anos. Sobre seu túmulo, em Sant'Andrea, um busto de bronze — talvez feito por ele mesmo — mostrava com forte realismo o azedume e o esgotamento de um gênio que se tinha esfalfado em sua arte durante meio século. Aqueles que desejam a "imortalidade" devem pagá-la com suas vidas.

III. A PRIMEIRA DAMA DO MUNDO

La prima donna del mondo — assim chamou o poeta Niccolò da Corregio a Isabella d'Este.[4] O novelista Bandello considerava-a "a maior de todas as mulheres",[5] e Ariosto não sabia o que mais enaltecer na "liberal e magnânima Isabella", se sua graciosa beleza, modéstia e sabedoria, se o fomento que ela proporcionava às letras e às artes. Isabella possuía quase todos os dons e encantos que tornavam a mulher culta da Renascença uma das obras-primas da História. Tinha grande e variada cultura sem que fosse "intelectual", sem que deixasse de ser mulher atraente. Não era extraordinariamente bela; o que os homens nela admiravam era sua animação, seu espírito

agudo de observação e a perfeição de seu gosto. Podia cavalgar um dia inteiro e depois dançar toda uma noite e permanecer, em todos os momentos, uma rainha. Sabia governar Mântua com tato e bom senso, o que já não se dava com o marido. Na fraqueza dos últimos anos do esposo, manteve unido seu pequeno Estado, a despeito dos desatinos, da displicência e da sífilis dele. Correspondia-se, em situação de igualdade, com as mais eminentes personalidades de seu tempo. Papas e duques procuravam sua amizade. Governantes visitavam-lhe a corte. Intimava a quase todos os artistas a trabalharem para ela, inspirou muitos poetas; Bembo, Ariosto e Bernardo Tasso dedicaram-lhe muitas obras, embora soubessem que era pequena a sua bolsa. Isabella colecionava livros e objetos de arte com o tino de um erudito e a segurança de um verdadeiro entendido. Fosse aonde fosse, deixava sempre um foco de cultura e o modelo de sua moda na Itália.

Foi uma das Estensi — a brilhante família que deu duques a Ferrara, cardeais à Igreja e uma duqueza a Milão. Nascida em 1474, era um ano mais velha que sua irmã Beatrice. O pai era Ercole I de Ferrara, e a mãe, Eleonora de Aragão, filha do rei Ferrante I, de Nápoles; não lhes faltava fidalguia. Beatrice foi enviada a Nápoles para aprender as atividades da corte do avô, ao passo que Isabella criou-se entre os eruditos, poetas, dramaturgos, músicos e artistas que, durante certo tempo, fizeram de Ferrara a mais brilhante das capitais da Itália. Aos seis anos de idade, era um prodígio de inteligência que deixava muitos diplomatas boquiabertos. "Embora tivesse ouvido falar de sua inteligência singular, jamais pensei que tal coisa fosse possível,"[6] escreveu Beltramino Cusatro ao marquês Federigo de Mântua, em 1480. Federigo achou que ela seria um bom partido para Francesco, seu filho, e fez então a proposta ao pai. Ercole, precisando de apoio de Mântua contra Veneza, concordou, e Isabella, com apenas seis anos, viu-se assim noiva de um rapaz de 14. Ela permaneceu mais 10 anos em Ferrara, aprendendo a coser, cantar, escrever poesias italianas e prosa em latim, e a tocar clavicórdio e alaúde, bem como a dançar com infinita graça que até parecia possuir asas invisíveis. Tinha a tez clara e bonita, os olhos pretos e cintilantes; os cabelos eram verdadeiras tranças de ouro. Assim, aos 16 anos, deixou a cidade de sua feliz infância e tornou-se, altiva e seriamente, a marquesa de Mântua.

Gianfrancesco era moreno, cabeludo, afeiçoado à caça e impetuoso na guerra e no amor. Nos primeiros anos, atendeu zelosamente aos negócios do governo e manteve fielmente Mantegna e vários eruditos em sua corte. Combateu em Fornovo com mais coragem do que sabedoria e, muito cavalheirescamente, enviou a Carlos VIII a maior parte dos despojos que havia apreendido na tenda do rei que fizera fugir. Usou o privilégio do soldado no tocante à promiscuidade e começou suas infidelidades durante a primeira gravidez da esposa. Sete anos depois do casamento, permitiu que Teodora, sua amante, aparecesse com vestido quase principesco em um torneio em Bréscia, onde ele se exibiu nas cavalgadas. Talvez Isabella tivesse, em parte, alguma culpa: tinha-se tornado um pouco gorda e fazia demoradas visitas a Ferrara, Urbino e Milão; mas indubitavelmente o marquês não tinha propensão para a monogamia, essa era a verdade. Isabella tolerou pacientemente suas aventuras, publicamente não dava atenção a elas; permaneceu boa esposa, dando ao marido excelentes conselhos em questões de política e apoiando seus interesses com sua diplomacia e encantos. Em 1506, porém escreveu-lhe — naquela ocasião ele dirigia as tropas do Papa — algumas palavras que refletiam a dor que sentia: "Não é preciso intérprete para contar-me que Vossa Excelência me dedicou pouco amor de uns tempos a esta parte. Mas, como se

trata de assunto desagradável, prefiro... não dizer mais coisa alguma."[7] Sua devoção à arte, às letras e aos amigos era, em parte, uma tentativa para esquecer o amargo vazio de sua vida conjugal.

Nada há mais agradável em toda aquela grande diversidade da Renascença do que as ternas relações que ligava Isabella, Beatrice e Elisabetta Gonzaga, cunhada da primeira, e poucas são as passagens na literatura da Renascença mais belas do que as cartas afetuosas que trocavam entre si. Elisabetta era criatura grave e fraca e quase doentia; Isabella era alegre, espirituosa, brilhante e mais interessada na literatura e na arte do que as outras duas. Contudo, tais diferenças de caráter eram sanadas pelo bom senso. Elisabetta gostava de visitar Mântua e Isabella preocupava-se mais com a saúde da cunhada do que com a sua própria. Tomava, por isso, todas as precauções para que a outra se sentisse bem. Havia, no entanto, certo egoísmo em Isabella, o que já não se verificava em Elisabetta. A primeira pôde pedir a César Bórgia que lhe desse o *Cupido* de Miguel Ângelo, que ele havia furtado depois de haver arrebatado Urbino de Elisabetta. Após a queda de Lodovico, il Moro, o cunhado que se desmanchara em cortesias para com ela, Isabella foi a Mântua e dançou em um baile dado por Luís XII, que vencera Lodovico. Talvez fosse a sua maneira feminina de salvar Mântua do ressentimento que a simplicidade do marido despertara no rei. Sua diplomacia aceitava a amoralidade dos Estados daquele tempo e que se nota também em nossos dias. No demais, era uma boa mulher. Não havia, por assim dizer, homem na Itália que não sentisse prazer em servi-la. Bembo escreveu-lhe que "desejava servi-la e agradá-la como se ela fosse um papa".[8]

Isabella falava latim melhor que qualquer outra mulher de seu tempo, contudo não chegou a dominar a língua. Figurou entre os mais entusiásticos fregueses de Aldo Manúcio quando ele começou a imprimir as edições escolhidas de autores clássicos. Empregou eruditos para traduzirem Plutarco e Filóstrato e um sábio judeu para traduzir do hebraico os Salmos, a fim de poder conhecer sua magnificência. Colecionava também obras de autores clássicos cristãos. Provavelmente colecionasse mais como amadora do que como leitora ou estudante; respeitava Platão, porém, na realidade, preferia os romances de cavalaria que tanto agradaram aos Ariostos de sua geração como aos Tassos da geração seguinte. Gostava de vestuários finos e jóias mais do que dos livros e da arte; mesmo em seus últimos anos, as mulheres da Itália e da França consideravam-na o espelho da moda e a rainha de gosto aprimorado. Fazia parte de sua diplomacia impressionar os embaixadores e cardeais com seu porte, vestidos, maneiras e espíritos; eles julgavam que estivessem admirando sua erudição ou sabedoria, quando, na verdade, estavam apenas apreciando sua beleza, vestuário e graciosidade. Não era, por assim dizer, muito profunda, salvo, talvez, na arte de dirigir um Estado. Como quase todos os seus contemporâneos, ouvia os astrólogos e planejava seus empreendimentos de conformidade com a posição das estrelas. Divertia-se com anões, mantendo-os como parte de seu círculo; mandara construir seis quartos e uma capela, no castelo, apropriados para o tamanho deles. Um dos anões favoritos era tão minúsculo (disse um espirituoso) que, se chovesse um pouquinho mais forte, morreria afogado. Gostava também de cães e gatos: escolhia-os com a sutileza de uma conhecedora e enterrava-os com grande solenidade, ocasião em que os outros animais sobreviventes achavam-se também presentes com as damas e cavalheiros da corte.

O Castello — ou Reggia ou Palazzo Ducale — no qual Isabella reinava, era um conjunto de edifícios construídos em datas diferentes por arquitetos também diferen-

tes, mas todos no estilo de fortaleza externa e palácio na parte interna que criou estruturas similares em Ferrara, Pavia e Milão. Algumas estruturas, como o Palazzo del Capitano, datavam do tempo dos governantes Buonacolsi, no século XIII; o harmonioso Castello San Giorgio foi uma criação do século XIV; a Camera degli Sposi era obra de Lodovico Gonzaga e Mantegna, datada do século XV; muitas salas foram reconstruídas nos séculos XVII e XVIII; algumas, como a suntuosa Sala degli Specchi — Sala dos Espelhos — foram novamente decoradas durante o reinado de Napoleão. Todas eram elegantemente ornamentadas; aquele vasto conjunto de câmaras residenciais, salas de recepção e escritórios de administração davam para os pátios ou jardins ou para o pequeno Rio Míncio de Virgílio ou para os lagos que bordejavam Mântua. Isabella ocupava naquele labirinto vários aposentos em tempos diferentes. Em seus últimos anos, gostava mais de um pequeno apartamento de quatro quartos *(camerini)*, conhecido como *il Studiolo ou il Paradiso;* ali e em outro aposento denominadc *il Grotto,* reunia seus livros, *objetos de arte* e instrumentos musicais — estes, tam bém, verdadeiros objetos artísticos.

Em seguida aos cuidados que tinha pela preservação da independência e prosperidade de Mântua e, às vezes, sobrepondo-se a suas amizades, vinha a sua grande paixão, a de colecionar manuscritos, estátuas, pinturas, maiólicas, mármores antigos e pequenos produtos da arte dos ourives. Servia-se de amigos e empregava agentes especiais que percorriam as cidades de Milão a Rodes, com o fim de negociar e comprar-lhe tais objetos; eles deviam ficar sempre alerta, para descobrir "novidades". Rega teava os preços porque o tesouro de seu modesto Estado era demasiado pequeno para suas idéias. Sua coleção era pequena, porém cada item sobressaía-se em sua classe. Tinha estátuas de Miguel Ângelo, pinturas de Mantegna, Perugino e Francia; não satisfeita ainda, importunava Leonardo da Vinci e Giovanni Bellini com pedidos de quadros, porém eles nem sempre atendiam, pois a tinham na conta de quem gostava de pagar com elogios ao invés de fazê-lo com dinheiro e, indubitavelmente também, porque ela insistia em especificar sempre o que cada quadro devia representar e conter. Em alguns casos, como na ocasião em que pagou 115 ducados ($2.875) pela *Passagem do Mar Vermelho,* de Jan van Eyck, teve de fazer vultoso empréstimo a fim de poder satisfazer o grande desejo de possuir uma obra-prima. Não foi generosa para com Mantegna, mas quando esse gênio morreu, convenceu o marido a atrair Lorenzo Costa a Mântua com um belo salário. Costa decorou o retiro favorito de Gianfrancesco Gonzaga, o palácio de São Sebastião, fez retratos da família e pintou uma *Madonna* medíocre para a igreja de Sant'Andrea.

Em 1524, Giulio Pippi, chamado o Romano, o maior dos discípulos de Rafael, estabeleceu-se em Mântua e assombrou a corte com sua habilidade de arquiteto e pintor. Quase todo o Palácio Ducal foi decorado novamente, segundo seus desenhos, pela sua própria mão e as de seus discípulos — Francesco Primaticcio, Niccolò dell'Abbate e Miguel Ângelo Anselmi. Federigo, filho de Isabella, já era então o governante. Assim como Romano, Federigo adquirira em Roma o gosto pelos motivos pagãos e nus decorativos: mandou pintar as paredes e tetos de várias salas, no castelo, com sedutores quadros de Aurora, Apolo, Julgamento de Páris, o Rapto de Helena e de outras fases da mitologia clássica. Em 1525, Giulio começou a construir, nas imediações da cidade, a sua mais célebre obra, o Palazzo del Te. Um vasto retângulo de estruturas de um andar, em um simples desenho de blocos de pedra e janelas da Renascença, cerca o que foi outrora aprazível jardim, mas que é agora uma terra esquecida neste

empobrecido período de pós-guerra. O interior é uma série de surpresas: salas adornadas, com muito gosto, de pilares, cornijas esculpidas, tímpanos pintados e abóbadas; paredes, tetos e meias-luas descrevendo a história dos Titãs e deuses olímpicos, de Cupido e Psiquê, de Vênus, Adônis e Marte e de Zeus e Olímpia, todos numa orgia de nus esplêndidos, naquele gosto erótico e audacioso dos últimos tempos da Renascença. Coroando aquelas obras-primas de liberdade sexual e luta gigantesca, Primaticcio esculpiu no estuque, em baixo-relevo, um grande desfile de soldados romanos à maneira do *Triunfo de César,* de Mantegna, e quase com a meticulosa excelência de Fídias. Ao serem chamados a Fontainebleau por Francisco I, Primaticcio e dell'Abbate levaram para os palácios dos reis de França esse estilo de decoração — com nus rosados — que Giulio Romano havia trazido para Mântua, estilo que adquirira em seu trabalho com Rafael, na cidade de Roma. Foi da cidadela da cristandade que a arte pagã irradiou para o mundo cristão.

Os últimos anos de Isabella foram entremeados de doçuras e amarguras. Ela auxiliou o marido inválido no governo de Mântua. Sua diplomacia salvou-o de cair nas garras de César Bórgia e sucessivamente em poder de Luís XII, Francisco I e Carlos V; agradou, elogiou e enfeitiçou um após outro, quando Gianfrancesco ou Federigo pareciam prestes a sofrer um desastre político. Federigo, que sucedeu ao pai em 1519, era general e governante eficiente, mas permitia que a amante se sobrepusesse à mãe na direção da corte de Mântua. Foi talvez devido a tal indignidade que Isabella se dirigiu para Roma (1525) a fim de conseguir ali o cardinalato para seu filho Ercole. Clemente VII não assumiu compromisso, porém os cardeais acolheram-na bem, hospedaram-na no Palácio Colonna e ali a mantiveram tanto tempo que ela se viu como que prisioneira no palácio durante o saque de Roma (1527). Escapou com sua habitual habilidade, conquistou o cardinalato para Ercole e voltou triunfante para Mântua.

Em 1529, ainda atraente aos 55 anos de idade, foi ao Congresso de Bolonha, cortejou o imperador e o Papa, auxiliou os senhores de Urbino e Ferrara a impedir que seus principados fossem absorvidos nos Estados Pontifícios e persuadiu Carlos V a dar o título de duque a Federigo. Naquele mesmo ano Ticiano chegou a Mântua e pintou um retrato seu que se tornou célebre; ignora-se a sorte que teve esse quadro, porém a cópia que dele fez Rubens mostra uma mulher ainda vigorosa e amante da vida. Bembo, ao visitá-la oito anos depois, ficou surpreso de verificar-lhe a vivacidade, presença de espírito e o âmbito de seus interesses. Chamou-a "a mais sábia e mais afortunada das mulheres";[9] contudo, sua sabedoria não a fez aceitar alegremente a velhice. Isabella morreu em 1530, na idade de 64 anos, e foi enterrada com os governantes anteriores de Mântua, na capela dei Signori, na igreja de São Francisco. O filho mandou erigir um belo túmulo em sua memória e uniu-se a ela, na morte, um ano depois. Por ocasião do saque que os franceses fizeram em Mântua, em 1797, os túmulos dos príncipes e princesas foram destruídos e as cinzas que eles encerravam misturaram-se ao pó.

política foi preparada na liberdade e rivalidade das cidades, na der
aristocracia ociosa, no aparecimento de príncipes cultos e de uma bu
base literária foi preparada no aperfeiçoamento das línguas vernácul
recuperação e estudo dos clássicos da Grécia e de Roma. As bases tir
das: o aumento da riqueza ia rompendo antigas restrições de ordem m
com o Islã, no comércio, e as Cruzadas haviam encorajado nova tolerâ
doutrinários e morais das crenças e costumes tradicionais; a nova de

CAPÍTULO X

Ferrara

1378—1534

I. A CASA D'ESTE

FERRARA, Veneza e Roma foram, nos primeiros 25 anos do século XVI, os centros de maior atividade da Renascença. O estudante que hoje percorrer Ferrara mal poderá acreditar — até entrar no majestoso castelo — que essa sonolenta cidade foi outrora a morada de uma poderosa dinastia, cuja corte foi a mais suntuosa da Europa, e em cujos pensionistas se incluíam os maiores poetas daquele tempo.

A cidade devia sua existência, em parte, à posição que ocupava na rota comercial entre Bolonha e Veneza, em parte às terras de cultura, no interior, que dela se serviam como mercado e eram enriquecidas por três braços do Rio Pó. Foi incluída no território dado ao papado por Pepino III (756) e Carlos Magno (773) e novamente doada à Igreja pela condessa Matilda da Toscana (1107). Conquanto se reconhecesse feudo do papado, governava-se como comuna independente, dominada por famílias de mercadores rivais. Desorganizada por tais lutas, aceitou o conde Azzo VI d'Este como *podestà* (1208), estabelecendo depois o cargo como herança de sua progênie. Este era um pequeno feudo do Império, situado a umas 40 milhas ao norte de Ferrara, que havia sido dado ao conde Azzo I de Canossa pelo Imperador Oto I (961); este feudo tornou-se, em 1056, a sede da família que dele recebeu o nome. Foi dessa casa histórica que vieram mais tarde as famílias reais de Brunswick e Hanover.

A casa d'Este (ou os Estensi) governou tecnicamente Ferrara, de 1208 a 1597, como vassala do Império e do papado, mas praticamente como senhora independente, com o título de marqueses ou (depois de 1470) duques. Sob seu governo, o povo prosperou e supriu as necessidades e luxo de uma corte que acolhia principescamente imperadores e papas e sustentava notável número de eruditos, artistas, poetas e sacerdotes. A despeito das crueldades e freqüentes guerras, a casa d'Este manteve a lealdade de seus súditos durante quatro séculos. Quando os Estensi foram expulsos por um legado do Papa Clemente V e Ferrara foi proclamada Estado Pontifício (1311), o povo achou o domínio eclesiástico mais penoso do que a exploração dos seculares; alijaram o legado do governo e restauraram a casa d'Este no poder (1317). O Papa João XXII lançou um interdito sobre a cidade; privado dos sacramentos, o povo começou então a se queixar. Os Estensi procuraram reconciliar-se com a Igreja, o que conseguiram mediante duras condições: reconhecerem Ferrara como feudo do papado, que governariam como vigários dos papas; comprometeram-se, eles e seus sucessores, a pagar, das rendas do Estado, um tributo anual de 10.000 ducados ($250.000) ao papado.[1]

Durante o longo governo (1393-1441) de Niccolò III, a casa d'Este atingiu o auge do poder, governando não somente Ferrara como também Rovigo, Módena, Reggio, Parma e até mesmo, por breve tempo, Milão. Niccolò teve uma longa sucessão de esposas e amantes. Uma esposa bastante bonita e popular, Parisina Malatesta, cometeu adultério com o enteado, Hugo; Niccolò mandou decapitá-los (1425) e ordenou que fossem condenados à morte todas as mulheres de Ferrara acusadas deste crime. Quando se tornou patente que tal ordem ameaçava despovoar a cidade, deixaram de executá-la. No demais, Niccolò governou bem. Reduziu os impostos, estimulou a indústria e o comércio, chamou Teodoro Gaza para lecionar grego na universidade e contratou Guarino da Verona para instalar em Ferrara uma escola que rivalizasse em fama e resultados com a de Vittorino da Feltre, em Mântua.

Leonello (1441-50), filho de Niccolò, foi um fenômeno muito raro — governante afável e viril, muito requintado, competente, intelectual e prático. Tendo exercitado todas as artes da guerra, amava, no entanto, a paz e tornou-se o árbitro favorito e o apaziguador dos governantes, seus companheiros, na Europa. Tendo aprendido as letras e literatura com Guarino, tornou-se — uma geração antes de Lourenço de Médici — um dos homens mais cultos daquela época; o erudito Filelfo assombrou-se com o domínio que Leonello tinha do latim e do grego, de retórica, poesia, filosofia e direito. Esse marquês foi o erudito que primeiro tachou como apócrifas as supostas cartas de São Paulo a Sêneca.[2] Criou uma biblioteca pública, forneceu novos fundos e inspiração à Universidade de Ferrara, admitiu no corpo de professores os melhores elementos que pôde encontrar e participava ativamente em suas discussões. Nenhum escândalo ou derramamento de sangue ou tragédia maculou seu reinado, exceto sua trágica brevidade. Toda a Itália lamentou-lhe a morte, que se deu aos 40 anos de idade.

Uma sucessão de governantes capazes prolongou a Idade de Ouro que Leonello havia começado. Seu irmão Borso (1450-71) foi homem de têmpera mais rija, porém manteve a política de paz. Embora não se preocupasse com literatura ou arte, ele as amparava largamente. A prosperidade de Ferrara acabou provocando a inveja de outros Estados. Administrou o reino com habilidade e relativa justiça, porém taxava pesadamente o povo e despendia muito de sua substância nas festas da corte. Gostava da posição e dos títulos e ambicionava ser duque como os Visconti de Milão; graças a presentes caríssimos, persuadiu o Imperador Frederico III a investi-lo na dignidade de duque de Módena e Reggio (1452) e celebrou o acontecimento com suntuosas festividades. Dezenove anos depois conseguiu de seu outro senhor feudal, o Papa Paulo II, o título de duque de Ferrara. Sua fama espalhou-se pelo mundo do Mediterrâneo; os soberanos muçulmanos da Babilônia e da Tunísia enviaram-lhe presentes, supondo-o o maior governante da Itália.

Borso foi feliz com os irmãos: Leonello, que lhe havia dado o melhor dos exemplos; e Ercole, que se recusou a aprovar uma conspiração para depô-lo, permaneceu seu fiel auxiliar até ao fim, quando então sucedeu-o no poder. Ercole continuou, durante seis anos, o reinado de paz, festas, poesia, arte e tributação. Cimentou a paz com Nápoles casando-se com a filha do Rei Ferrante, Eleonora de Aragão, a quem recebeu com as mais luxuosas festas que jamais Ferrara havia visto (1473). Mas em 1478, ao declarar Sisto IV guerra contra Florença por ter ela punido os conspiradores Pazzi, Ercole uniu-se a Florença e Milão contra Nápoles e o papado. Terminada a guerra, Sisto IV induziu Veneza a aliar-se a ele no ataque a Ferrara (1482). Ercole jazia doente no leito, quando as forças venezianas avançaram até a uma distância de quatro milhas da cida-

de; os camponeses, despojados de seus bens, aglomeraram-se na cidade e sofreram, com os demais habitantes, a tortura da fome. O temperamental Papa, receando então que Veneza, e não o papado ou o seu sobrinho, se apoderasse de Ferrara, fez a paz com Ercole, e os venezianos, retendo consigo Rovigo, retiraram-se para suas lagunas.

Fizeram-se novas plantações nos campos; a cidade recebeu mantimentos, reiniciou-se o comércio e puderam-se, assim, arrecadar impostos. Ercole queixou-se de que as multas impostas sobre os procedimentos profanos não alcançavam o total normal de seis mil coroas por ano ($150.000); não podia acreditar que tais procedimentos fossem menos populares do que antes; exigiu rigorosa aplicação da lei.[3] Havia necessidade de todo ceitil, pois Ercole, percebendo que a população aumentara além do que podiam comportar as habitações, construiu um centro tão grande quanto a antiga cidade. Mandou traçar os planos dessa *Addizione Erculea,* de maneira a conter ruas largas e retas como jamais se tinham visto nas cidades italianas desde os tempos romanos; a nova Ferrara foi "a primeira cidade realmente moderna, na Europa".[4] No decorrer de uma década o novo espaço foi totalmente preenchido pelo aumento e afluxo de pessoas. Ercole erigiu igrejas, palácios e conventos e conseguiu, com lisonjas, que mulheres religiosas fizessem de Ferrara a sua morada.

O centro da vida citadina era a catedral do século XII. A elite preferia, no entanto, o gigantesco castelo que Niccolò II havia construído (1385) para proteger o governo contra ataque estrangeiro ou revolta local. Restaurado e transformado no decurso de sete gerações, suas torres maciças ainda dominam a praça central da cidade. Embaixo encontram-se os calabouços, onde Parisina e muitos outros morreram; em cima estão as espaçosas salas, adornadas por Dosso Dossi e seus auxiliares, nas quais o duque e a duquesa mantinham a corte, músicos tocavam e cantavam, anões faziam gaiatices, poetas recitavam versos, bufões soltavam seus chistes, o macho procurava a fêmea, damas e cavalheiros passavam a noite dançando e onde, em dias mais calmos, em salas mais tranqüilas, damas e mocinhas liam romances de cavalaria. Isabella e Beatrice d'Este, rebentos de Ercole e Eleonora (1474-1475), cresceram como princesas de contos de fada naquele ambiente de riqueza e festas, de guerras e cânticos e arte. Mas um avô amoroso atraiu Beatrice para Nápoles, um noivo chamou-a para Milão. Naquele mesmo ano de 1490, Isabella partiu para Mântua. Sua partida entristeceu muitos corações em Ferrara. Contudo, os casamentos fortaleceram a aliança dos Estensi com os Sforza e os Gonzaga. Hipólito, um dos muitos filhos, foi nomeado bispo aos 11 anos de idade, cardeal aos 14 e tornou-se um dos prelados mais cultos e dissolutos da época.

Devemos ser justos em observar novamente que tais nomeações eclesiásticas, para o que não se dava atenção à idade e ao estar ou não o indivíduo preparado para o cargo, faziam parte das alianças diplomáticas daquele tempo. Alexandre VI, papa desde 1492, ansiava por agradar a Ercole, pois almejava fazer Lucrécia Bórgia, sua filha, duquesa de Ferrara. Quando propôs a Ercole que Alfonso, filho e herdeiro do duque, devia casar-se com Lucrécia, Ercole recebeu friamente a proposta, pois ela não tinha naquele tempo a fama terrível de que veio a gozar depois. Finalmente o duque consentiu, mas depois de arrancar do ambicioso pai concessões tais, que Alexandre acabou por chamá-lo de negociante pechincheiro: o papa tinha de dar um dote de 100.000 ducados ($1.250.000) a Lucrécia; o tributo anual de Ferrara ao Papa tinha de ser reduzido de quatro mil para 100 florins ($1.250) e o ducado de Ferrara estabelecido por confirmação do pontífice, a favor de Alfonso e seus herdeiros para sempre. A

despeito de tudo isso, Alfonso mostrou-se relutante até ao dia em que viu a noiva. Veremos depois como a recebeu.

Em 1505, subiu ao trono ducal como sucessor do pai. Era um novo tipo entre os Estensi. Tinha viajado pela França, Países-Baixos e Inglaterra estudando a técnica de suas indústrias e comércio. Deixando a Lucrécia a proteção às artes e letras, entregou-se de corpo e alma ao governo, maquinismos e cerâmica. Com suas próprias mãos fez uma bela maiólica e forjou o melhor canhão da época. Estudou a arte de fortificações até tornar-se a principal autoridade do assunto na Europa. Normalmente procedia com justiça; tratava Lucrécia com gentileza, a despeito das cartas que ela escrevia aos namorados, mas quando tratava com inimigos externos ou com revoltosos no reino, agia com firmeza.

Uma das damas de Lucrécia, Ângela, seduziu dois irmãos de Alfonso: Hipólito e Júlio. Num momento de irreflexão, Ângela ridicularizou Hipólito, dizendo que toda a pessoa dele valia menos que os olhos do irmão. O cardeal, acompanhado de um bando de espadachins, armou uma cilada a Júlio e, indiferente, deixou que lhe furassem os olhos (1506). O irmão apelou a Alfonso para que o vingasse; o duque baniu o cardeal, porém, logo depois, permitiu que voltasse. Magoado com a aparente indiferença de Alfonso, Júlio conspirou com Ferrante, outro irmão, para assassinar o duque e o cardeal. A conspiração foi descoberta e tanto Júlio como Ferrante foram aprisionados em uma das celas do castelo. Ferrante morreu em 1540 e Júlio foi posto em liberdade por Alfonso II em 1558, após 50 anos de prisão. Dela saiu velho, os cabelos e a barba completamente brancos e vestido à maneira de meio século antes. Morreu logo depois de ser restituído à liberdade.

As qualidades de Alfonso eram o de que precisava o governo, pois Veneza ia-se expandindo pela Romagna e planejava absorver Ferrara; Júlio II, o novo papa, que se ressentia das concessões feitas aos Estensi com relação ao casamento de Lucrécia, estava resolvido a reduzir o principado à posição de um feudo vassalo e lucrativo. Persuadiu, em 1508, Alfonso a aliar-se a ele, à França e à Espanha a fim de subjugar Veneza; Alfonso concordou porque ansiava por recuperar Rovigo. Os venezianos concentraram seus ataques contra Ferrara. Sua esquadra, subindo o Rio Pó, foi destruída pela artilharia de Alfonso que se achava oculta e seus soldados foram rechaçados pelas tropas de Ferrara comandadas pelo cardeal Hipólito, cujo maior prazer, depois da caça, era o de poder guerrear. Quando Veneza se achava prestes a ser derrotada, Júlio fez a paz com ela, pois não quis enfraquecer irreparavelmente o mais forte baluarte que tinha contra os turcos; e ordenou a Alfonso que fizesse o mesmo. Alfonso recusou-se a fazê-lo e viu-se então em guerra tanto com o inimigo como com o antigo aliado. Reggio e Módena caíram em poder das forças do pontífice e Alfonso julgou-se perdido. Desesperado, foi a Roma e pediu ao Papa que ditasse suas condições; Júlio II exigiu a completa abdicação dos Estensi e a absorção de Ferrara pelos Estados Papais. Ao rejeitar Alfonso tais condições, Júlio tentou aprisioná-lo; ele fugiu, porém, e, após três meses de caminhadas, disfarces e perigos, chegou a sua capital. Júlio II morreu (1513); Alfonso reconquistou Reggio e Módena. Leão X reiniciou a guerra do papado para a conquista de Ferrara; Alfonso, melhorando sempre sua artilharia e modificando sua diplomacia, resistiu obstinadamente até à morte do Papa, o que se verificou em 1521. O Papa Adriano VI fez um acordo honrado com o indômito duque, o qual, durante certo tempo, pôde voltar seu talento para as artes da paz.

II. AS ARTES EM FERRARA

A cultura em Ferrara era quase privilégio da aristocracia e poucos eram os beneficiados pelas artes. A família ducal, quase sempre em guerra com o papado, apenas podia estimular a devoção do povo, dando-lhe também um exemplo de devoção. A catedral recebeu, no século XV, um campanário pouco gracioso, um coro no estilo da Renascença e uma bela *loggia gotica* com uma Virgem na fachada; *non ragionam di lor, ma guarda e passa.* Os arquitetos daquele tempo e seus patronos preferiam palácios. Por volta de 1495, Biagio Rossetti planejou um dos mais belos, o Palazzo di Lodovico, il Moro. De acordo com uma tradição, aliás duvidosa, Lodovico havia encomendado o palácio na crença de que poderia algum dia ser expulso de Milão; ficou inacabado, quando ele foi levado para a França; o pátio, com arcadas simples, porém graciosas, figura entre as pequenas jóias da Renascença. Mais belo ainda era o do palácio construído para os Strozzi (1499) e agora denominado Bevilacqua (Bebe água), nome recebido de um ocupante posterior. Imponente é o Palazzo di Diamanti, traçado por Rossetti (1492) para Sigismundo, irmão do duque Ercole, revestido de 12.000 peças de mármore, cuja forma de diamante deu ao edifício aquele nome.

Estavam em moda os palácios de recreio e tinham nomes interessantes: Belfiore, Belriguardo, La Rotonda, Belvedere e, sobretudo, o palácio de verão dos Estensi, o Palazzo di Schifanoia — Sem Cuidados — ou, como costumava dizer Frederico, o Grande, *Sans Souci.* Começado em 1391 e terminado por Borso, por volta de 1469, servia como residência da corte. Era onde moravam os pequenos membros da família ducal. Com o declínio de Ferrara, o palácio transformou-se em uma fábrica de tabaco. Os murais que Tura, Cossa e outros haviam pintado na sala principal ficaram cobertos de calcimina. Esta foi removida em 1840, sendo salvos sete dos 12 painéis que lá se encontravam. Os painéis constituem notável registro dos costumes, indústrias, festivais e esportes do tempo de Borso, tudo isso misturado com personagens extraídos da mitologia pagã. Tais afrescos são os mais felizes produtos de uma escola de pintura que, durante meio século, transformou Ferrara em centro de grande atividade da arte italiana.

Os pintores de Ferrara seguiram humildemente a tradição de Giotto até ao dia em que Niccolò III agitou as águas estagnantes, trazendo para a cidade artistas estrangeiros a fim de competir com eles — Iacopo Bellini, de Veneza, Mantegna, de Pádua, e Pisanello, de Verona. Leonello incentivou ainda mais a arte, acolhendo Rogier van der Weyden (1449), que fez com que os pintores italianos começassem a servir-se da tinta a óleo. Naquele mesmo ano, Piero della Francesca ali aportou, vindo de Borgo San Sepolcro, para pintar murais (agora perdidos) no Palácio Ducal. O que formou por fim a escola de Ferrara foi o meticuloso estudo que Cósimo Tura fez dos afrescos de Mantegna, em Pádua, e da técnica ali ensinada por Francesco Squarcione.

Tura foi pintor na corte de Borso (1458); pintou retratos da família ducal, participou da decoração do Palácio Schifanoia e ganhou tal renome que o pai de Rafael classificou-o entre os grandes pintores da Itália. Ao que parece, Giovanni Santi apreciava as figuras sombrias e graves de Cósimo, a decoração arquitetônica dos cenários e as paisagens de rochas fantásticas; contudo, Raffaello Santi haveria de ter percebido, nesses quadros, a falta de qualquer elemento que exprimisse graciosidade e doçura. Vamos encontrar tais elementos em Ercole de Roberti, discípulo de Tura, o sucessor do mestre como pintor da corte, em 1495. Faltava, porém, a Ercole, vigor e vitalidade, salvo se excetuarmos o *Concerto* de Frans-Halsian que outrora lhe atribuíram na London Gallery. Francesco Cossa, o maior dos discípulos de Tura, pintou no Palácio Schifanoia duas obras-primas que demonstram vitalidade e graça: *O Triunfo de Vênus* e *As Corridas,* as quais revelam o encanto e a alegria da vida na corte de Ferrara. Cossa protestou quando Borso lhe pagou, por esses quadros, de acordo com a taxa oficial — 10 *bolognini* por 30 centímetros de espaço pintado; Francesco decidiu empregar seu talento em Bolonha (1470) quando percebeu que nada mais conseguiria de Borso no tocante a melhoria de pagamento. Lorenzo Costa fez o mesmo 13 anos mais tarde, perdendo assim a escola de Ferrara duas de suas melhores figuras.

Dosso Dossi imprimiu-lhe novo vigor, estudando em Veneza nos grandes dias de Giorgione

(1477-1510). Voltando a Ferrara, tornou-se o pintor favorito do duque Alfonso I. Ariosto, seu amigo, colocou-o, juntamente com outro irmão esquecido, entre os imortais:

> *Leonardo, Andrea Mantegna, Giam Bellino,*
> *Duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora*
> *Michel, più che mortale, angel divino,*
> *Bastiano, Rafael, Tizian.*[5]

Podemos compreender por que Ariosto apreciava Dosso, pois este imprimiu em seus quadros uma qualidade externa quase ilustrativa dos poemas épicos que ele escreveu, banhando-os nas cores vivas que havia adquirido dos suntuosos venezianos. Foram Dosso e seus discípulos que decoraram a Sala de Consiglio, no castelo, com cenas vivas de competições atléticas no estilo antigo, pois Alfonso gostava mais de atletismo do que de poesia. Em seus últimos anos, Dosso pintou, sem certa uniformidades, cenas alegóricas e mitológicas no teto da Sala dell'Aurora. Ali os motivos pagãos, muito férteis na Itália, triunfavam na celebração da beleza física e da vida sentimental. Talvez a decadência que já se iniciava na arte de Ferrara — devido principalmente às pesadas despesas com as guerras de Alfonso — tivesse origem naquela vitória da carne sobre o espírito; a paixão e a grandeza dos antigos temas religiosos desapareciam de uma arte em grande parte secular, deixando-a predominantemente eivada de decorações.

A mais brilhante figura naquele declínio foi Benvenuto Tisi, cognominado Garofalo, por causa de sua terra natal. Em duas visitas que fez a Roma, ele se enamorou tanto da arte de Rafael que, embora fosse dois anos mais velho que este último, ingressou na oficina do jovem mestre como assistente. Sendo novamente chamado a Ferrara por negócios de família, prometeu a Rafael que voltaria, porém Alfonso e a nobreza lhe deram tantas encomendas que se viu impossibilitado de cumprir a promessa. Consumiu suas energias e desdobrou-se em sua capacidade, produzindo considerável número de pinturas, das quais ainda existem umas 70. Falta-lhes vigor e acabamento; contudo, uma, a *Sagrada Família,* existente no Vaticano, demonstra como até mesmo os pequenos artistas da Renascença sabiam, de quando em vez, atingir a grandiosidade em seus quadros.

Os pintores e arquitetos eram apenas fração dos artistas que labutavam naquele afã de agradar aos afortunados de Ferrara. Miniaturistas produziram ali, como também algures, naquela era intensa, trabalhos de delicada beleza que nos atraem e satisfazem mais do que muitas pinturas célebres; o Palácio Schifanoia conservou várias dessas jóias de ilustrações e caligrafias. Niccolò III convocou para seu reino tapeceiros de Flandres; os artistas de Ferrara forneceram os desenhos; essa arte que requer paciência floresceu sob o reinado de Leonello e Borso; os tapetes dela resultantes decoraram as paredes de muitos palácios e eram emprestados a príncipes e nobres para suas festividades especiais. Ourives viviam ocupadíssimos com a confecção de vasos eclesiásticos e ornamentos pessoais. Sperandio de Mântua e Pisanello de Verona ali fizeram algumas das mais belas medalhas da Renascença.

Em ponto secundário, vinha por fim a escultura. Cristóforo da Firenze moldou o homem, Niccolò Baroncelli, o cavalo para a estátua de bronze de Niccolò III; foi instalada em 1451, dois anos antes de Donatello ter erigido a de Gattamelata, em Pádua. Ao lado dela, em 1470, foi colocada a estátua de bronze do duque Borso, calmamente sentado como convinha a um homem pacífico. Em 1796, os dois monumentos foram destruídos por revolucionários que tacharam aqueles bronzes de lembranças da tirania e fundiram-nos, transformando-os em um canhão para dar paradeiro a ela e a todas as guerras. Alfonso Lombardi adornou as "Câmaras de Alabastro" do castelo com majestosas estátuas; depois, como tantos outros artistas de Ferrara, partiu para Bolonha, onde iremos encontrá-lo em plena glória. A corte de Ferrara era sobremodo acanhada em suas idéias, gostos e honorários para poder transformar a riqueza transitória em arte imortal.

III. AS LETRAS

A vida intelectual de Ferrara teve duas raízes: a Universidade e Guarino da Verona. Fundada em 1391, a Universidade foi logo fechada por falta de fundos; Niccolò III reabriu-a, porém ela levou uma vida cheia de dificuldades até que Leonello (1442) reorganizou-a e financiou-a com um edital, cujo preâmbulo merece registro:

> É opinião antiga, não somente dos cristãos, como dos gentios, que os céus, o mar e a terra devem perecer algum dia; de maneira idêntica, de muitas cidades magnificentes, apenas se podem ver ruínas niveladas ao solo, e a própria Roma conquistadora jaz no pó e encontra-se reduzida a fragmentos, ao passo que a compreensão das coisas divinas e humanas, que chamamos sabedoria, não se extingue pelo decorrer dos anos, mas mantém perpetuamente seus direitos.[6]

Por volta de 1474, a Universidade contava com 45 professores bem remunerados e suas faculdades de astronomia, matemática e medicina apenas encontravam concorrentes sérios, na Itália, nas de Bolonha e Pádua.

Guarino, nascido em Verona no ano 1370, foi a Constantinopla, ali viveu cinco anos, dominou a língua grega e voltou a Veneza com um carregamento de manuscritos gregos; contava uma lenda que, tendo perdido uma caixa deles, ficou com os cabelos completamente brancos da noite para o dia. Ensinou grego em Veneza, onde teve Vittorino da Feltre entre seus discípulos, e depois em Verona, Pádua, Bolonha e Florença, incorporando o ensino dos clássicos em cada uma dessas cidades. Estava com 55 anos quando aceitou convite para ir a Ferrara. Aí, como preceptor de Leonello, Borso e Ercole, preparou três dos mais esclarecidos governantes da história da Renascença. Como professor de grego e retórica na Universidade, seu êxito era o tópico das conversações na Itália. Suas preleções tornaram-se tão populares que os estudantes enfrentavam até mesmo o inverno rigoroso para se postarem junto às portas da sala, aguardando a hora em que ele devia falar. Não vinham apenas de outras cidades italianas, mas também da Hungria, Alemanha, Inglaterra e França; muitos dos que tinham terminado o curso com ele foram ocupar postos vitais na educação, advocacia e administração do governo. À semelhança de Vittorino, Guarino sustentava estudantes pobres com seu próprio dinheiro; vivia em humildes aposentos, comia apenas uma refeição por dia e costumava convidar os amigos, não para festas, porém para *fave e favole* — favas e palestra.[7] Não se igualava inteiramente a Vittorino como excelente modelo de moral; sabia manejar com violência a pena em suas invectivas como qualquer humanista, talvez como um jogo literário; ao que parece, seus 13 filhos provinham de uma única esposa; era moderado em tudo, exceto no estudo, tendo mantido boa saúde, vigor e clareza mental até seus 90 anos de idade.[8] Foi principalmente devido a ele que os duques de Ferrara ampararam a educação, a erudição e a poesia fazendo de sua capital um dos mais famosos centros culturais da Europa.

O renascimento das coisas antigas trouxe consigo renovado conhecimento de dramas clássicos. Plauto, um filho do povo, e Terêncio, uma figura querida da aristocracia, ressuscitaram após 15 séculos, e suas peças eram representadas em Florença e Roma, sobretudo em Ferrara. Ercole I, muito particularmente, gostava de comédias antigas e não poupava dinheiro para levá-las à cena; uma representação de *Menaechmi* custou-lhe mil ducados. Quando Lodovico de Milão assistiu à representação dessa peça em Ferrara e pediu a Ercole que enviasse os atores a Pavia para a levarem ali à ce

na, Ercole não só concordou, como seguiu também com eles (1493). Ao chegar Lucrécia Bórgia a Ferrara, Ercole celebrou seus esponsais com cinco comédias de Plauto, representadas por 110 atores; nos intervalos havia números de música e balé. Guarino, Ariosto e o próprio Ercole traduziram peças latinas para o italiano, em cujo idioma eram representadas. Foi através dessas imitações de comédias clássicas que veio a adquirir forma o drama italiano. Boiardo, Ariosto e outros escreveram dramas e comédias para a companhia ducal. Ariosto traçou os planos e Dosso Dossi pintou os cenários fixos para o primeiro teatro permanente de Ferrara e da Europa moderna (1532).

A música e a poesia também receberam o patrocínio da corte. Tito Vespasiano Strozzi não precisou dos subsídios dos duques para seus versos, pois era rebento de rica família de Florença. Compôs em latim 10 "livros" de um poema enaltecendo Borso; deixando-o inacabado, legou-o, antes de morrer, a Ercole, seu filho, com a incumbência de terminá-lo. Ercole estava bem preparado para a tarefa; escreveu excelentes versos em latim e italiano e um poema ainda maior, *La caccia* — A Caça — que dedicou a Lucrécia Bórgia. Casou-se, em 1508, com Bárbara Torelli, uma poetisa; 13 dias depois foi encontrado morto nas imediações de sua própria casa, o corpo selvagemente crivado de punhaladas. O mistério dessa história ainda permanece insolúvel depois de quatro séculos. Alguns julgaram que Alfonso tentara cortejar Bárbara e fora repelido; procurara então vingar-se contratando assassinos para destruir seu feliz rival. Isso é improvável, pois Alfonso, durante a vida de Lucrécia, demonstrou-lhe muita lealdade. A jovem viúva, desolada, compôs uma elegia, imprimindo-lhe um cunho de sinceridade rara na literatura geralmente artificial da corte de Ferrara. "Por que não poderei descer contigo à sepultura?" pergunta ela ao poeta assassinado:

Vorrei col foco mio quel freddo ghiaccio
Intorpidire, e rimpastar col pianto
La polve, e ravivarla a nuove vita!
E vorrei poscia, baldanzosa e ardita,
Mostrarlo a lui che ruppe il caro laccio
E dirgli: amor, mostro crudel, può tanto.

Quisera o meu fogo derreter o gelo,
E com prantos dar vida a esse pó,
E devolver-te a alegria da vida!
Aí eu diria, ousada e ardente,
Ao que rompeu nosso mais caro laço:
"Ó monstro cruel! Vê o que pode o amor!"

Naquela sociedade da corte, cheia de lazeres e belas mulheres, eram os romances de cavalaria franceses um alimento diário. Em Ferrara, os trovadores provençais haviam cantado suas baladas no tempo de Dante e deixado certa inclinação pela cavalaria e suas fantasias. Ali, como em todo o norte da Itália, as lendas de Carlos Magno, seus cavaleiros e suas guerras com os muçulmanos infiéis, tinham-se tornado tão conhecidas como na França. Os trovadores franceses tinham espalhado e aumentado tais lendas como *chansons de geste;* seus recitais, em que se acumulavam episódios e mais episódios, bem como um sem-número de heróis e heroínas, tinham-se transformado em monumental e confuso acervo de trabalhos de ficção que estavam a exigir algum Homero para coordenar e dar seqüência e unidade às histórias.

Da mesma maneira que Sir Thomas Malory, cavaleiro inglês, realizou essa tarefa com as lendas de Artur e a Távola Reaonda, fê-lo também um nobre italiano para o ciclo de Carlos Magno. Matteo Maria Boiardo, conde de Scandiano, figurava entre os mais distintos membros da corte de Ferrara. Serviu à casa d'Este como embaixador em importantes missões, tendo-lhe sido confiada a administração de suas maiores cidades-dependentes, Módena e Reggio. Ele governava mal, porém era bom cantor. Dedicou versos apaixonados a Antônia Caprara, solicitando e publicando seus encantos e censurando-a por não ter fidelidade no pecado. Ao casar-se com Taddea Gonzaga, voltou suas musas para outros campos mais seguros e começou a escrever um poema — *Orlando innamorato* (1486), recontando o triste amor de Orlando pela encantadora Angélica e misturando esse romance com dezenas e dezenas de cenas de torneios e guerra. Uma lenda humorística conta-nos como Boiardo procurou arduamente encontrar um nome devidamente ressonante para o jactancioso sarraceno em sua história e como, ao descobrir o formidável cognome de Rodomonte, puseram-se a to car os sinos de Scandiano, feudo do conde, como se percebessem que seu senhor estava dando, sem o saber, uma palavra para uma dúzia de idiomas.

Torna-se-nos difícil, em nossos tempos febris, agitados até mesmo na paz, com torneios de palavras hostis, interessar-nos pelas guerras e amores imaginários de Orlando, Rinaldo, Astolfo, Ruggiero, Agramante, Marfisa, Fiordelisa, Sacripante e Agricane. Angélica, que podia impressionar-nos com sua beleza, deixa-nos desconcertados com os encantamentos sobrenaturais que pratica; já não nos deixamos mais levar por feitiçarias. Aquelas lendas adaptavam-se a uma assistência elegante reunida no caramanchão ou jardim de algum palácio; na verdade, consta que o conde lia tais cânticos na corte de Ferrara[9] — sem dúvida um ou dois em cada reunião. Seremos injustos para com Boiardo e Ariosto se tentarmos considerar seus poemas cada um de per si.

Eles escreviam para uma geração e classe descuidadas, sendo que Boiardo escrevia para uma que não havia presenciado a invasão da Itália por Carlos VIII. Quando se deu essa humilhação desalentadora e a Itália se viu impotente, com toda a sua arte e poesia, para enfrentar as potências cruéis no norte, Boiardo perdeu o ânimo e, após escrever 60.000 versos, deixou escapar da pena uma estância que exprimia seu desespero:

Mentre che io canto, o Dio redentore,
Vedo l'Italia tutto a fiamma e foco,
Per questi Galli, che con gran valore
Vengon, per disertar non so che loco...

Ó Deus Redentor! Enquanto eu canto,
Contemplo a Itália toda em chamas e no fogo,
Atiçado por estes gauleses, que cavalgam a toda brida,
E com coragem avançam para tudo destruir.

Ele fez bem em terminar e teve a sorte de morrer (1494) antes que a invasão atingisse o auge. Aquele nobre sentimento de cavalaria que encontrou certa expressão em sua poesia despertou apenas uma reação longínqua na conturbada geração que se lhe seguiu. Conquanto tivesse conquistado um nicho na História, criando o poema épico e romântico, sua voz foi logo esquecida nas guerras e tumultos do reinado de Alfonso, na violação do território italiano pelo estrangeiro e na beleza sedutora das poesias mais delicadas de Ariosto.

IV. ARIOSTO

Ao aproximar-nos do supremo poeta da Itália da Renascença, precisamos lembrar-nos de que a poesia é música intraduzível e não se pode esperar dos que não têm o dom de conhecer o italiano como o nativo, que compreendam a razão por que a Itália, entre todos os seus bardos, coloca, em primeiro lugar, Lodovico Ariosto em seguida a Dante e lê o *Orlando furioso* com um deleite indizível que ultrapassa o que encontram os ingleses nos dramas de Shakespeare. Deles podemos ouvir as palavras, porém não podemos perceber a música.

Lodovico nasceu em 14 de setembro de 1474, em Reggio Emília, onde o pai era governador. A família mudou-se em 1481, para Rovigo, mas parece que Lodovico recebeu sua educação em Ferrara. Como Petrarca, devia estudar direito, porém preferiu escrever poesias. A invasão dos franceses, em 1494, não o perturbou muito. Quando Carlos VIII preparou o segundo ataque à Itália (1496), Lodovico compôs uma ode, em estilo *horaciano,* colocando a questão no que lhe parecia perspectiva apropriada:

> Que significa para mim a vinda de Carlos e suas hostes? Irei descansar na sombra e ouvir doce murmúrio das águas contemplando os ceifadores em sua labuta; e tu, ó minha Fílis, estenderás tua alva mão pelas flores esmaltadas e tecer-me-ás grinaldas ao som musical de tua voz.[10]

O pai morreu em 1500, deixando aos 10 filhos um patrimônio suficiente apenas para o sustento de um ou dois. Lodovico, o primogênito, tornou-se o chefe da família e começou uma longa luta contra a insegurança econômica. Suas ansiedades influíram em seu caráter, tornando-o tímido e subserviente, o que é incompreensível àqueles que jamais passaram fome enquanto compunham versos. Em 1503, começou a servir o cardeal Hipólito d'Este. Hipólito apreciava muito pouco a poesia e mantinha Ariosto inconfortavelmente ocupado com missões diplomáticas e trivialidades, pelo que o poeta recebia 240 liras ($3.000) por ano em pagamentos muito irregulares. Ele procurou melhorar a posição escrevendo louvores à coragem e castidade do cardeal e defendendo-o quando este cegou Júlio. Hipólito ofereceu-lhe aumento de salário se recebesse as ordens sacerdotais e assim se tornasse elegível para certos benefícios que se achavam livres. Ariosto, porém, não gostava do clero, preferia o galanteio à renúncia ao mundo.

Foi durante seus serviços junto a Hipólito que escreveu a maior parter de seus dramas e comédias. Tinha iniciado sua vida como ator e fora um dos membros da companhia que Ercole enviara a Pavia. Quando escrevia os dramas, traziam estes a marca de Terêncio ou Plauto e eram francamente oferecidos como sendo imitações.[11] Sua *Cassaria* foi representada em Ferrara, em 1508, a *Suppositi,* em Roma, em 1519, antes de ser aprovada por Leão X. Continuou a escrever dramas e comédias até ao último ano de sua vida, tendo deixado o melhor deles, *Scolastica,* inacabado, por ter morrido. Quase todos eles giravam em torno do tema de como um ou mais jovens, geralmente através dos bons ofícios de seus fâmulos, apossavam-se, pelo casamento ou sedução, de uma ou mais mulheres. As peças teatrais de Ariosto ocupam lugar de relevo na comédia italiana, o que já não se dá na história do drama.

Foi também durante seu emprego junto a Hipólito que o poeta escreveu a maior parte de seu grande poema, *Orlando furioso.* Ao que parece, o cardeal não era, afinal de contas, um patrão opressor. Quando Ariosto mostrou-lhe o manuscrito, o prelado

realista, segundo tradição duvidosa, perguntou-lhe: "Senhor Lodovico, onde foi encontrar tanta tolice (*tante corbellerie*)?"[12] *Se non vero, ben trovato*. Contudo, a dedicatória cheia de louvores que fez pareceu ter encontrado ressonância, pois o cardeal custeou a publicação do poema (1515) e assegurou-lhe todos os direitos e lucros da venda. A Itália não julgou tolice o poema; achou-o interessante; compraram-se nove edições no período que decorreu de 1524 a 1527. Logo em seguida, passagens escolhidas começaram a ser recitadas ou cantadas em toda a península. O próprio Ariosto leu muitos trechos a Isabella d'Este, quando ela se encontrava enferma em Mântua, recompensando-lhe a paciência com um elogio em edições posteriores. Despendeu 10 anos (1505-15) escrevendo o *Furioso* e 16 mais em burilá-lo. De quando em vez acrescentava um cântico e assim prosseguiu até atingir o todo quase 39.000 versos, equiva lente à *Ilíada* e *Odisséia* juntas.

A princípio propunha-se apenas a continuar e ampliar o *Orlando innamorato* de Boiardo. Tomou de seu predecessor o cenário e tema galantes, os amores e batalhas dos cavaleiros de Carlos Magno, os caracteres centrais, a construção livre dos episódios, a incerteza de uma narrativa ao passar-se para outra, as operações mágicas que muitas vezes afetavam a história, até mesmo a idéia de se investigar a árvore genealógica dos Estensi, no casamento do mitológico Ruggiero e Bradamante. Todavia, mesmo louvando uma centena de outros, não chega a mencionar o nome de Boiardo; ninguém é herói para seu devedor. Talvez Ariosto julgasse que o tema e caracteres pertencessem mais ao ciclo das próprias lendas do que a Boiardo.

À semelhança do conde e diferentemente das lendas, sobrepunha o papel do amor ao da guerra e assim proclamou em seus versos iniciais:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto

As mulheres, os cavaleiros, as armas, os amores,
A cortesia e os feitos audazes, a tudo isso eu canto

Executa, fielmente, em sua história, o plano que traçou: é uma série de combates, alguns em prol do cristianismo contra o Islã; a maior parte, pelas mulheres. Uma dúzia de condes e reis porfiam por conquistar Angélica; ela flerta com todos eles, joga um contra o outro e atinge a um ponto culminante quando se apaixona por uma figura bela, porém medíocre, com quem se casa antes mesmo que tenha tempo de averiguar-lhe a renda. Orlando, que entra em cena depois de decorridos oito cânticos, persegue-a por três continentes, negligenciando-se, nesse ínterim, de ir em auxílio de seu soberano Carlos Magno, ao ser Paris atacada pelos sarracenos. Enlouquece ao saber que a perdeu (cântico XXIII) e volta à razão 16 cânticos depois ao ser o seu espírito encontrado na lua por um predecessor dos navegantes siderais de Júlio Verne que lho traz de volta. Este tema central é confuso e ofuscado pelas aventuras interpoladas de uma dezena de cavaleiros, que perseguem suas respectivas mulheres no decorrer de 46 cânticos de versos cheios de sedução. As mulheres sentem prazer com a perseguição, exceto, talvez, Isabella, que persuade Rodomonte a cortar-lhe a cabeça, preferindo isso a ser deflorada e ganhando assim um monumento. A antiga lenda de São Jorge está também incluída na história: a bela Angélica é acorrentada às rochas junto ao mar como oferenda apaziguadora a um dragão que todos os anos anseia por devo-

rar uma virgem. Antes que Ruggiero possa chegar para salvá-la, o poeta contempla-a com os olhos apreciadores do seu personagem:

La fiera gente inospitale e cruda
Alla bestia crudel nel lito espose
La bellissima donna così ignuda
Come Natura prima la compose.
Un velo non ha pure in che rinchiuda
I bianchi gigli e le vermigle rose,
Da non cader per luglio o per Decembre,
Di che non sparse le polite membre.

Creduta avria che fosse statua finta
O d'alabastro o d'altri marmi illustri
Ruggiero, e su lo scolglio così avvinta
Per artificio di scultori industri;
Se non videa la lachrima distinta
Tra fresche rose e candidi ligustri
Far rugiadose le crudette pome,
E l'aura sventolar l'aurate chiome.[13]

Um povo feroz, hostil e rude
Expôs na margem às feras selvagens
Uma mulher das mais belas, e nua
Como quando a Natureza a criou.
Nem o menor véu cobria os lírios brancos
E as rosas rubras de sua carne, que
Sofre o ardor do estio e o rigor do inverno,
Sãos e reluzindo em seus membros belos.

Pareceria uma estátua feita
De alabastro, ou algum mármore,
Ligada à pedra do escultor,
Não visse ele uma lágrima entre
As rosas e alfenas brancas das faces
Orvalhando seios, qual maçãs, nem visse
A brisa arfando em seus cabelos louros.

Ariosto não leva tudo isso muito a sério; está escrevendo para divertir os outros; muito deliberadamente nos cativa pelo encanto de seus versos, lançando-nos em um mundo irreal e mistificando a história com fadas, armas mágicas e feitiços, cavalos alados singrando as nuvens, homens transformados em árvores, e fortalezas a se desfazerem a uma palavra imperiosa. Orlando transpassa seis holandeses com uma só lança; Astolfo cria uma frota arremessando folhas para o ar e apanha o vento em uma bexiga. Ariosto ri, conosco, de todas essas coisas e sorri tolerantemente, não sarcasticamente, daqueles torneios e combates simulados de cavaleiros. Possui excelente senso de humor, apimentado com doce ironia; inclui, assim, nos desperdícios que a terra depositou na lua, orações de hipócritas, bajulações de poetas (*peccavit*), serviços de cortesãos e o Donativo de Constantino (XXXIV). Apenas uma vez ou outra, em alguns exórdios de ordem moral, é que Ariosto finge filosofar. Era mais poeta e se perdia consumindo-se em forjar e polir uma forma bela para seus versos; não teve energia

para imprimir neles um fim nobre ou uma filosofia de vida.[14] Os italianos apreciam o *Furioso* porque este é um tesouro de contos excitantes — sempre com a sombra de uma mulher — narrados em linguagem melodiosa, mesmo assim sem afetação e em estâncias rápidas que nos atraem de uma cena a outra. Relevam eles os longos rodeios e descrições, as numerosas e muitas vezes trabalhadas repetições, pois são também revestidos de brilhantes versos. Existe a recompensa e silenciosamente a aplaudimos quando o poeta burila um verso extraordinário, ao dizer de Zerbino:

Natura il fece, e poi roppe la stampa — [15]

"A natureza o fez e depois quebrou o molde." Eles não ficam muito incomodados com a expectante bajulação dos Estensi por Ariosto: os hinos a Hipólito e os louvores à castidade de Lucrécia. Tais reverências eram moda naqueles tempos; Maquiavel curvar-se-ia demais para conquistar um subsídio; e um poeta precisa viver.

Isso, porém, tornou-se difícil quando o cardeal resolveu iniciar a campanha na Hungria e desejou que Ariosto o acompanhasse. O poeta opôs objeções. Hipólito libertou-o de qualquer serviço e recompensa (1517). Alfonso salvou-o da penúria, dando-lhe um estipêndio anual de 84 coroas, além de três fâmulos e dois cavalos, nada exigindo em retribuição. Após 47 anos de uma vida de celibatário, não muito severa, Ariosto casou-se com Alessandra Benucci, à qual amara quando ainda esposa de Tito Vespasiano Strozzi. Não teve descendentes com ela, contudo dois filhos naturais haviam-no recompensado de seus esforços pré-maritais.

Serviu muito descontente, durante três anos (1522-5), como governador de Garfagnana, região montanhosa assolada por bandidos. Não se achava, porém, apto para a luta ou comando e, muito satisfeito, deixou o cargo para passar os oito anos restantes de sua vida em Ferrara. Em 1528, adquiriu uma gleba de terra nas vizinhanças da cidade e construiu uma bonita casa, que ainda se vê na Via Ariosto, mantida pelo Estado. Na fachada escreveu em versos do estilo de Horácio, revestidos de orgulhosa simplicidade: *Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non sordida, parta meo sed tamen aere domus* — "Pequena, porém conveniente para mim, não prejudica a ninguém, não é mesquinha e foi adquirida com meus próprios fundos: meu lar." Ali viveu tranqüilamente, trabalhando de vez em quando no jardim e revendo ou ampliando todos os dias o *Orlando furioso*.

Entrementes, imitando ainda Horácio, escreveu a vários amigos sete epístolas poéticas que chegaram até a nós sob o nome de sátiras. Não são tão ferinas e compactas como as de seu modelo, tampouco tão amargas e venenosas como as de Juvenal; eram o produto de um espírito amante que nunca encontrara a paz completamente, sofrendo de mau humor as chibatadas e zombarias do tempo, as injúrias do homem orgulhoso. Descrevem as faltas do clero, a simonia avassaladora de Roma, o nepotismo dos papas mundanos (Sátira i). Criticam Hipólito por pagar melhor a seus fâmulos do que ao seu poeta (ii). Expõem a concepção cínica da mulher como sendo raramente fiel e honesta e oferecem o conselho de um perito — já então tardiamente — para a escolha de uma esposa e como dominá-la (iii). Lamentam as indignidades da vida de um cortesão e indiretamente recontam uma visita malsucedida a Leão X (iv):

> Beijei-lhe o pé; ele se curvou do trono sagrado, tomou-me a mão e saudou-me em ambas as faces. Depois, livrou-me de metade das taxas que devia pagar. Em se-

> guida, com o coração cheio de esperanças, porém com o corpo encharcado de chuva e sujo de lama, parti e fui cear no Carneiro.

Duas sátiras lamentam sua vida acanhada em Garfagnana: os dias "passados com ameaças, punições, persuasões e absolvições", sua musa atemorizada e reduzida ao silêncio pelos crimes, processos e brigas, e sua amante a muitas milhas de distância! (v-vi). A última epístola é um pedido a Bembo que recomende um professor de grego para Virgínio, seu filho — o filho do poeta:

> É preciso que se aprenda o grego, mas também que o seja para sólidos princípios, pois a erudição sem moralidade é pior do que a inutilidade. Infelizmente, nestes dias, é difícil encontrar um professor dessa espécie. Poucos são os humanistas isentos dos mais infamantes dos vícios, sendo que a vaidade intelectual torna-os também cépticos. Por que essa erudição e infidelidade caminham sempre juntas?[16]

O próprio Ariosto, no decorrer da maior parte de sua vida, considerou muito levianamente a religião, mas, à semelhança de todos os intelectuais da Renascença, acabou fazendo as pazes com ela. Mesmo desde sua mocidade começou a sofrer de bronquite, o que provavelmente se agravou com as viagens que fazia como mensageiro do cardeal. Em 1532, o mal se agravou, contraindo ele a tuberculose. Lutou contra a doença como se não se satisfizesse com a mera imortalidade da fama. Estava apenas com 58 anos quando morreu (1533).

Tinha-se tornado um clássico muito antes de sua morte. Vinte e três anos antes, Rafael o tinha pintado, no afresco do *Parnassus* do Vaticano, juntamente com Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio, Dante e Petrarca, colocando-o entre as vozes inesquecíveis da humanidade. A Itália chama-o de Homero, e o *Orlando furioso*, de sua *Ilíada*. Mas até mesmo a um idólatra da Itália, isso se afigura mais generoso do que justo. O mundo de Ariosto parece muito leve e fantástico ao lado do cerco cruel de Tróia; seus cavaleiros — alguns tão indistinguíveis em seu caráter como em suas armaduras — dificilmente atingem a majestade de Agamêmnon, a paixão de Aquiles, a sabedoria de Nestor, a nobreza de Heitor e a tragédia de Príamo. E quem igualará a bela e volúvel Angélica, a *dia gynaikon*, a deusa entre as mulheres, a conquistadora de Helena na derrota? E, no entanto, a última palavra deve ser como a primeira: somente podem julgar Ariosto aqueles que conhecem perfeitamente sua língua, podem perceber as sutilezas de sua alegria e sentimentos e captar toda a música de seu melodioso sonho.

V. CONSEQÜÊNCIAS

Foram os próprios italianos, com seu ardente senso de humor, que forneceram um antídoto ao romanticismo dos dois *Orlandos*. Seis anos antes da morte de Ariosto, Girolamo Folengo publicou um *Orlandino*, no qual os absurdos dos poemas eram exageradamente ridicularizados. Girolamo assistiu às preleções cépticas de Pomponazzi, em Bolonha, adotou um currículo de amores, intrigas, brigas e duelos, e foi expulso da Universidade. O pai deserdou-o, ingressando ele na Ordem dos Beneditinos (1507), talvez à procura de um meio de subsistência. Seis anos depois apaixonou-se por Girolama Dieda e fugiu com ela. Em 1519, publicou um volume de paródias, sob o título de *Maccaronea*, que, dali por diante, deu seu nome a uma crescente literatura de sátira áspera de ribalta em versos, nos quais se misturava o latim com o italiano. O

Orlandino era uma imitação de poema contundente, em linguagem grosseira e popular, seguindo um sentido sério em uma ou duas estâncias, surpreendendo depois o leitor com um pensamento e frase dignos do mais escatofílico dos conselheiros privados. Os cavaleiros, armados de utensílios de cozinha, precipitavam-se para os torneios montados em mulas mancas. O principal religioso da história é o monge Griffarosto — o monge Agarra-o-Assado — cuja biblioteca consiste em livros de arte culinária com provisões e vinhos e "todas as línguas que conhecia eram as de boi e de porco";[17] por meio dele, Folengo satiriza o clero da Itália para satisfação de qualquer luterano. O trabalho foi recebido com gargalhadas e aplausos, porém o autor continuou a passar fome. Finalmente ele se recolheu de novo a um mosteiro, escreveu poesias religiosas e morreu em odor de santidade aos 53 anos de idade (1544). Rabelais apreciava-o,[18] e talvez Ariosto, em seus últimos anos, se tivesse unido a ele naquela diversão.

Alfonso I manteve seu pequeno Estado seguro contra todos os ataques do papado e, por fim, vingou-se arrojadamente, encorajando e incitando o exército germano-espanhol, o qual sitiou, conquistou e saqueou Roma (1527).[19] Carlos V exprimiu seu reconhecimento restaurando Alfonso I nos antigos feudos de Ferrara — Módena e Reggio — de modo que Alfonso pôde assim transmitir aos herdeiros o ducado em toda a sua extensão. Em 1528, enviou Ercole, seu filho, à França a fim de buscar uma noiva pertencente à família real — Renée ou Renata — pequenina, sombria, deformada e secretamente dominada pela heresia de Calvino. Alfonso, depois da morte de Lucrécia, consolou-se com uma amante, Laura Dianti. Talvez se tivesse casado com ela antes de sua morte (1534). Lograra todos os inimigos, menos o tempo.

CAPÍTULO XI

Veneza e Seu Reino

1378—1534

I. PÁDUA

PÁDUA foi, sob a ditadura dos Carraresi, uma grande potência italiana que ameaçava e rivalizava com Veneza. Em 1378, uniu-se a Gênova na tentativa de subjugar a república insular. Em 1380, Veneza, esgotada pela guerra com aquele Estado, cedeu ao duque de Áustria a cidade de Treviso, estrategicamente situada ao norte. Em 1383, Francisco I da Carrara adquiriu Treviso da Áustria; logo depois procurou conquistar Vicenza, Udine e Friuli; tivesse-o conseguido, teria dominado as estradas que de Veneza iam até às suas minas de ferro, em Agordo, bem como as rotas do comércio veneziano com a Alemanha, *i.e.*, Pádua teria controlado as fontes vitais da indústria e do comércio de Veneza. Esta foi salva graças à habilidade de seus diplomatas. Eles convenceram Giangaleazzo Visconti a unir-se a Veneza, na guerra contra Pádua; conquanto indubitavelmente duvidasse de Veneza, Gian aproveitou-se da oportunidade para estender suas fronteiras para leste com a conivência dos venezianos. Francisco I da Carrara foi derrotado e abdicou (1389); seu filho, seu homônimo e sucessor, renovou (1399) o tratado de 1338, que reconhecia Pádua como dependência de Veneza. Ao reiniciar Francisco II da Carrara a luta, atacando Verona e Vicenza, Veneza declarou-lhe guerra de morte, capturou-o e executou-o, juntamente com os filhos, e colocou Pádua sob o governo direto do Senado veneziano (1405). A exausta cidade abandonou o luxo de explorador nato, prosperou sob o domínio alienígena, porém de administração competente, e tornou-se o centro educacional das terras venezianas. De todas as partes da cristandade latina acorriam estudantes para cursar sua famosa universidade, e, entre eles, viam-se as figuras de Pico della Mirandola, Ariosto, Bembo, Guicciardini, Tasso, Galileu, Gustavo Vasa, que seria mais tarde rei da Suécia, João Sobieski, que seria rei da Polônia... A cadeira de grego foi fundada em 1463 e ocupada por Demétrio Chalcondyles 16 anos antes de ir ele para Florença. Um século depois pôde Shakespeare citar ainda a "Bela Pádua, berço das artes".

Houve um paduano que foi, em si mesmo, uma verdadeira instituição educacional: Francisco Squarcione. Ele se preparara para a profissão de alfaiate e apaixonara-se pela arte clássica. Percorreu a Itália e a Grécia, copiou ou desenhou trabalhos de escultura e arquitetura de ambos os países, colecionou moedas, medalhas e estatuetas antigas e voltou para Pádua com uma das melhores coleções de seu tempo. Abriu uma escola de arte, instalou nela a sua coleção e deu aos discípulos duas orientações para que as observassem: a de estudarem a arte antiga e ao mesmo tempo a nova ciência da perspectiva. Poucos foram os artistas que permaneceram em Pádua, dos 137

que formou, pois a maior parte deles tinha vindo de fora. Mas, em compensação, Giotto veio de Florença para pintar os afrescos da Arena; Altichiero, de Verona (*ca.* 1376), para adornar a capela do templo de Santo Antônio, e Donatello deixou registrado o próprio gênio com os trabalhos feitos na catedral e na praça que a cerca. Bartolommeo Bellano, discípulo de Donatello, contribuiu com duas belas estátuas femininas para a capela de Gattamelata, no mesmo templo; Pedro Lombardo de Veneza acrescentou uma interessante figura do filho do *condottiere* e construiu esplêndido túmulo para Antônio Roselli. Andrea Briosco — "Riccio" — Antônio e Túlio Lombardo esculpiram para a capela de Gattamelata alguns soberbos baixos-relevos de mármore. Riccio instalou no coro da igreja um dos mais imponentes candelabros da Itália. Participou com Alessandro Leopardi de Veneza e Andrea Morone de Bérgamo nos planos da inacabada igreja de Santa Justina (1502), um simples exemplo do estilo de arquitetura da Renascença.

Foi de Pádua e Verona que Iacopo Bellini e Antônio Pisanello levaram para Veneza as sementes da escola veneziana de pintura, por intermédio da qual o esplendor de Veneza resplandeceu para o mundo.

II. ECONOMIA E POLÍTICA DE VENEZA

Em 1378, encontrava-se Veneza em triste situação: seu comércio pelo Adriático ficara engarrafado com a vitória da frota genovesa, suas comunicações com o continente bloqueadas pelas tropas de Gênova e Pádua, o povo passando fome e o governo cogitando em render-se. Meio século depois dominava Pádua, Vicenza, Verona, Bréscia, Bérgamo, Treviso, Belluno, Feltre, Friuli, Ístria, a costa da Dalmácia, Lepanto, Patras e Corinto. Segura em sua cidadela circundada de fossos, parecia imune às vicissitudes políticas do continente italiano; sua riqueza e força cresceram até ver-se ela qual rainha em seu trono, à frente da Itália. Philippe de Comines, ao chegar ali como embaixador de França em 1495, descreveu-a como "a mais triunfante das cidades que até então vi".[1] Pedro Casola, vindo, na mesma ocasião, da hostil Milão, achou-a "de beleza, magnificência e riqueza indescritíveis".[2] Era um aglomerado de 117 ilhas, 150 canais, 400 pontes, tudo dominado pelo fluente caminho do Grande Canal, que o viajado Comines considerou "a mais bela rua do mundo".

Donde vinha a riqueza que sustentava aquela magnificência? Em parte, de uma centena de indústrias — estaleiros, manufaturas de artigos de ferro, fábricas de vidro, curtumes, lapidações de pedras preciosas, ourivesaria, têxteis... tudo organizado em orgulhosas corporações (*scuole*) que uniam os chefes e operários em patriótica camaradagem. Mas talvez boa parte da opulência de Veneza adviesse do comércio marítimo, cujos barcos lhe singravam as águas e cujas galeras recebiam seus produtos e os de seus vassalos, bem como os dos alemães e outros que subiam os Alpes, e os transportavam para o Egito, Grécia, Babilônia e Ásia, voltando depois do Oriente com carregamentos de sedas, especiarias, tapetes, drogas e escravos. A média da exportação anual era estimada em 10.000.000 de ducados;[3] nenhuma outra cidade da Europa a ela se igualava no comércio. Os barcos venezianos eram vistos em dezenas e dezenas de portos, desde Trebizonda, no Mar Negro, até Cádis, Lisboa, Londres, Bruges e mesmo na Islândia.[4] Viam-se em Rialto, o centro comercial de Veneza, mercadores procedentes de metade do globo. O seguro marítimo cobria esse tráfego e a taxa sobre a importação e exportação constituía o esteio do Estado. A renda anual do governo veneziano, em

1455, era de 800.000 ducados; nesse mesmo ano, a renda de Florença montava a uns 200.000; de Nápoles, a 310.000; dos Estados Pontifícios, a 400.000; de Milão, a 500.000; e a de toda a Espanha cristã, a 800.000.[5]

Esse comércio é que ditava a política, pois financiava em grande parte as operações da república veneziana. Fez subir ao poder uma aristocracia de mercadores que se tornou hereditária e controlou todos os órgãos do Estado. Mantinha uma população de 190.000 almas (em 1422) vantajosamente empregadas, porém deixava-a dependente dos mercados, materiais e mantimentos estrangeiros. Aprisionada em seu labirinto, Veneza alimentava o povo apenas com as provisões importadas; somente podia suprir suas indústrias com a importação de madeiras, metais, minerais, couro e fazendas e só podia pagar tal importação descobrindo escoadouros para seus produtos e seu comércio. Dependendo do continente para a obtenção de mantimentos, mercados e matérias-primas, guerreou sucessivas vezes para estabelecer seu domínio sobre o nordeste da Itália; igualmente dependendo de áreas não italianas, ansiava por dominar as regiões que supriam suas necessidades, os mercados que recebiam suas mercadorias e as rotas pelas quais passava seu comércio vital. Tornou-se por "destino manifesto" uma potência imperialista.

A história política de Veneza girava, por conseguinte, em torno de suas necessidades econômicas. Assim viu-se em perigo e pegou em armas, quando os Scaligeri de Verona, os Carraresi de Pádua e os Visconti de Milão tentaram estender sua influência sobre o nordeste da Itália. Receosa de que Ferrara pudesse dominar o delta do Rio Pó, procurou determinar a política do marquês que ali governava. Ressentiu-se das pretensões do papado sobre Ferrara, considerando-a um feudo seu. Sua própria expansão para o oeste encolerizou Milão que também tinha suas idéias expansionistas. Quando Filippo Maria Visconti atacou Florença (1423), a república toscana apelou para o auxílio de Veneza, argumentando que um governo de Milão, na Toscana, absorveria toda a Itália ao norte dos Estados Papais. Num debate muitas vezes repetido na História, o doge Tommaso Mocenigo, ao morrer, pleiteou a causa da paz no Senado veneziano; Francisco Foscari era a favor de uma guerra ofensiva de defesa: Foscari ganhou a questão, e Veneza começou então uma série de guerras contra Milão que durou, com alguns intervalos de luta, de 1425 a 1454. A morte de Filippo Maria (1447), o caos da república ambrosiana em Milão e a conquista de Constantinopla pelos turcos obrigaram os Estados rivais a assinarem, em Lodi, um tratado, o que deixou a república insular esgotada, porém vitoriosa.

Sua expansão no Adriático iniciou-se com uma escusa legítima. Sua posição geográfica, como o mais setentrional dos portos do Mediterrâneo, era a fortuna de Veneza, porém de nada valeria sem o domínio do Adriático. A costa oriental oferecia, em suas ilhas e baías, ótimos esconderijos para os barcos piratas, cujas incursões proporcionavam freqüentes prejuízos e constantes perigos para a navegação veneziana. Ao subornar os cruzados para que a auxiliassem a conquistar Zara, em 1202, Veneza adquirira uma posição, donde, anualmente, podia varrer aqueles ninhos de piratas. Fê-lo até que a costa da Dalmácia acabou aceitando sua soberania. Quando os mesmos cruzados arrebataram Constantinopla (1204), Veneza recebeu, como sua parte dos despojos, Creta, Salônica, as Cíclades e as Espórades, elos preciosos numa grande cadeia de comércio. Obstinadamente, conseguiu conquistar Durazzo, a costa da Albânia, as ilhas Jônia (1386-92), Friuli e Ístria (1418-20), Ravena (1441); tornou-se depois indiscutivelmente a rainha do Adriático, passando a cobrar tributos a todos os

barcos que não fossem venezianos e singrassem aquele mar.[6] Como o avanço dos turcos otomanos rumo a Constantinopla tornava difícil à capital defender as possessões circunvizinhas de Bizâncio, muitas ilhas e cidades gregas submeteram-se a Veneza, como sendo a única potência preparada para protegê-las. Em Chipre, uma imponente rainha, Caterina Cornaro, a última da linhagem dos Lusignan, foi convencida de que não podia defender sua ilha contra os turcos; ela abdicou em favor de um governador de Veneza (1489) e mediante uma pensão de oito mil ducados por ano proposta por esse Estado. Ela se retirou para uma propriedade em Asolo, nas imediações de Treviso, instalou ali uma corte não oficial, protegeu a literatura e a arte e tornou-se o alvo de poemas e óperas e das pinturas de Gentilo Bellini, Ticiano e Veronese.

Todas aquelas laboriosas conquistas da diplomacia ou das armas, escoadouros, guardiães e tributários do comércio veneziano, enfrentaram, por sua vez, a maré montante dos otomanos. Uma guarnição turca atacou, em Galípolis (1416), a frota veneziana; os venezianos combateram com sua costumeira coragem e conquistaram uma decisiva vitória; as potências rivais viveram, durante uma geração, em tréguas e mantendo uma amizade comercial que surpreendia a Europa, pois esta ansiava por que Veneza fizesse a batalha da Europa contra os turcos. Nem mesmo a queda de Constantinopla rompeu tal acordo; Veneza arranjou um tratado comercial tolerável com os turcos vitoriosos e trocou cortesias com o vencedor. Mas depois o acesso aos mercados lucrativos dos portos do Mar Vermelho ficou dependente da permissão dos turcos, os quais logo impuseram limitações irritantes. Quando Pio II, interpretando os sentimentos dos cristãos e os interesses comerciais da Europa, proclamou uma cruzada contra os turcos e recebeu garantias de armas e homens das potências européias, Veneza atendeu ao brado, esperando repetir a estratégia de 1204. As potências, porém, não cumpriram o prometido, vendo-se Veneza a sós na guerra contra os turcos (1463). Lutou durante 16 anos, foi derrotada e despojada; pelo tratado de paz que assinou em 1479, cedeu Negroponto (Eubéia), Escutare e Moréia aos turcos, pagou 100.000 ducados como indenização de guerra e garantiu o pagamento de 10.000 ducados por ano pelo privilégio de comerciar nos portos turcos. A Europa denunciou-a como tendo traído a cristandade. Ao propor outro papa nova cruzada, Veneza fez ouvidos de mercador. Concordou com a Europa que o comércio era mais importante que o cristianismo.

III. O GOVERNO VENEZIANO

Até mesmo os inimigos admiravam o governo de Veneza e enviavam agentes para estudar-lhe a estrutura e funcionamento. Seus órgãos militares eram os mais eficientes da Itália. Além de sua frota mercante que, em caso de necessidade, podia ser transformada em barcos de guerra, Veneza possuía, em 1423, uma armada de 43 galeras e 300 barcos auxiliares.[7] Podiam ser usados até mesmo em guerras contra as potências terrestres da Itália; em 1439, foram arrastados para o interior, através de montanhas e vales, a fim de serem lançados no lago de Garda, donde bombardearam as possessões de Milão.[8] Enquanto outros Estados italianos faziam suas guerras com mercenários, Veneza organizava seu exército com a milícia de sua própria população que lhe era leal e bem preparada, armada dos últimos modelos de mosquetões e arti-

lharia. Mas, quanto a generais, contava com *condottieri* formados no estilo da Renascença que faziam as campanhas com estratégia. Em suas guerras com Milão, desenvolveu o talento de três célebres *condottieri*: Francisco Carmagnola, Erasmo da Narni "Gattamelata" e Bartolommeo Colleoni. Os dois últimos foram distinguidos com estátuas históricas, o outro com a cabeça decepada na Piazzetta Veneziana, sob a acusação de negociar particularmente com o inimigo.

Aquele governo, que até os próprios florentinos procuravam imitar, era uma forte oligarquia de antigas famílias enriquecidas pelo comércio, do qual somente os iniciados viam as vantagens. Tais famílias conseguiram restringir o ingresso de membros no *Maggior Consiglio* às pessoas do sexo masculino que dele haviam feito parte antes de 1297. Em 1315, foram inscritos no *Libro d'oro* (Livro de Ouro) os nomes de todos que eram elegíveis. De seus 480 membros, o Conselho nomeou 60 — mais tarde 120 — *Pregadi* (convidados) para servirem como componentes do Senado legislativo, com o mandato de um ano. O Conselho nomeou os chefes de numerosos departamentos governamentais, que, juntos, constituíam o *Collegio* administrativo, e escolheu, como chefe executivo — sempre subordinado ao Conselho — um doge ou líder que o presidia, assim como ao Senado, e tinha o cargo vitalício, salvo se o Conselho julgasse que o devia depor. O doge era auxiliado por seis conselheiros privados que, juntamente com ele, formavam a *Signoria*. A *Signoria* e o Senado eram, na prática, o verdadeiro governo de Veneza; o Grande Conselho demonstrou ser muito amplo para ter ação eficiente e transformou-se em um corpo de eleitores que exerciam poderes de direção e fiscalização. Era uma constituição eficiente que normalmente mantinha o povo em um grau de prosperidade razoável; podia levar a cabo uma política bem calculada e a longo prazo, o que seria talvez impossível com um governo sujeito às flutuações do sentimento e emoções populares. A grande maioria da população, conquanto excluída de tais cargos, não demonstrava ressentimento contra a minoria dominante. Mas em 1310, revoltou-se um grupo de nobres que haviam sido excluídos, grupo este sob a chefia de Bajamante Tiepole. Em 1355, o doge Marino Faliero conspirou para ser ditador. Ambas as tentativas foram facilmente sufocadas.

Com o propósito de defender-se contra as conspirações internas e externas, o *Maggior Consiglio* elegia anualmente, entre seus membros, um Conselho de Dez para o comitê de segurança pública. Esse *Consiglio di Dieci*, através de suas sessões secretas e julgamentos, espiões e processos rápidos, tornou-se durante algum tempo o mais poderoso organismo do governo. Os embaixadores muitas vezes lhe enviavam relatórios secretos e consideravam suas instruções mais importantes que as do Senado. Qualquer edital dos Dez tinha toda a força de uma lei. Cada mês delegavam a dois ou três de seus membros as funções de *Inquisitori di stato* (Inquisidores de Estado) a fim de averiguarem, entre o povo e funcionários, qualquer delito ou traição de que se suspeitasse. Surgiram muitas lendas em torno do Conselho dos Dez; geralmente exageravam-lhe o sigilo e a severidade. Os Dez publicavam suas decisões e sentenças dadas ao Grande Conselho; conquanto permitissem fossem colocadas denúncias secretas nas "bocas de leão" espalhadas pela cidade, recusavam-se a considerar qualquer acusação que não estivesse assinada ou que não oferecesse duas testemunhas.[9] Mesmo assim eram precisos quatro quintos de votos para que a acusação fosse lavrada na agenda.[10] Uma sentença condenatória tinha de receber maioria de votos em cinco votações sucessivas.[11] O número de pessoas que os Dez lançaram à prisão foi "muito pequeno".[12] Contudo, não vacilava em preparar o assassínio de espiões e inimigos

de Veneza em Estado estrangeiro.[13] Em 1582, o Senado, achando que o Conselho havia servido o seu objetivo, excedendo-se muitas vezes em sua autoridade, reduziu-lhe os poderes, quando então o Conselho dos Dez passou a existir apenas em nome.

Os 40 juízes nomeados pelo Grande Conselho formavam eficiente e severo organismo judiciário. As leis eram claramente formuladas e estritamente aplicadas tanto contra os nobres como contra os homens comuns. As penalidades refletiam a crueldade daqueles tempos. As celas de prisão eram geralmente estreitas, e nelas entrava o mínimo de ar e luz. Figuravam entre as punições legais o açoitamento, o ferrete a fogo, a mutilação, o cegamento, o corte total da língua, o desconjuntamento dos membros na roda e outras delicadezas. As pessoas condenadas à morte podiam ser estranguladas na prisão ou afogadas secretamente ou enforcadas da janela do Palácio do Doge ou queimadas na fogueira. Os culpados de crimes atrozes ou de furtos sacrílegos eram torturados com pinças em brasa, arrastados por cavalos ao longo das ruas e depois decapitados e esquartejados.[14] Como se quisesse compensar tal ferocidade, Veneza abriu as portas aos refugiados políticos e intelectuais, tendo ousado abrigar Elisabetta Gonzaga e Guidobaldo contra o terrível Bórgia, quando sua cunhada Isabella, atemorizada, teve de deixá-los sair de Mântua, sua terra natal.

A organização administrativa veneziana era provavelmente a melhor da Europa, no século XV, embora a corrupção encontrasse ali meios de agir, como aliás acontece em todos os governos. Em 1385, criou-se um departamento de higiene pública; tomaram-se medidas para o fornecimento de água potável e para impedir que se formassem pântanos. Outro departamento fixou os preços máximos que podiam ser cobrados pelos mantimentos. Criou-se um serviço postal e de mensageiros tanto para o governo como para a correspondência particular e transporte de volumes.[15] Funcionários públicos aposentados recebiam pensões e suas viúvas e órfãos um montepio.[16] A administração dos territórios dependentes de Veneza, no continente italiano, era relativamente justa e competente, razão por que tais distritos prosperaram mais sob o governo veneziano, tendo voltado a prestar-lhe fidelidade depois de terem dele ficado desligados em conseqüência da guerra.[17] A administração de Veneza nos Estados de além-mar que lhe eram dependentes não foi assim tão elogiável; eles eram usados principalmente como presas de guerra; grande parte de seu solo era presenteada aos nobres e generais venezianos, e a população nativa, conquanto mantivesse suas instituições locais de governo, raramente chegava a ocupar cargos elevados. Em suas relações com outros Estados, Veneza era especialmente servida por seus diplomatas. Poucos eram os governos que possuíam argutos observadores e inteligentes negociadores como Bernardo Giustiniani. Guiada pelos relatórios bem informados de seus embaixadores, os cuidadosos registros de estatísticas de sua burocracia e a hábil direção de seus senadores, Veneza conseguiu com a diplomacia o que tinha perdido com a guerra.[18]

Moralmente aquele governo não era melhor do que os outros daquele tempo; em legislação penal era até pior. Fazia e rompia alianças segundo as vantagens da ocasião, não observava escrúpulos, sentimentos de fidelidade e o mais que pudesse tolher sua política. Tal era o código de todas aquelas potências da Renascença. Os cidadãos aceitavam tal código; aprovavam todas as vitórias de Veneza, fosse qual fosse a maneira pela qual haviam sido conseguidas; glorificavam-se na força e estabilidade do Estado e ofereciam-lhe, na hora de necessidade, patriotismo e serviços, ultrapassando nisso seus contemporâneos. Depois de Deus, era o doge a figura que mais honravam.

O doge era geralmente o agente, muito excepcionalmente o senhor, do Conselho e do Senado; seu esplendor superava seu poderio. Quando aparecia em público, vinha trajado com magnificente indumentária e carregado de jóias; só o gorro que usava trazia jóias no valor de 194.000 ducados ($4.850.000?).[19] Talvez os pintores venezianos tivessem aprendido daquele adorno as cores berrantes que fluíam de seus pincéis; alguns de seus mais brilhantes retratos representam doges em seus trajes oficiais. Veneza acreditava em cerimônias e ostentações, em parte para impressionar embaixadores e visitantes, em parte para atemorizar a população e dar-lhe também certo esplendor ao invés de poderio. Até mesmo a *dogaressa* era suntuosamente coroada. O doge recebia dignitários estrangeiros e assinava todos os documentos de Estado; sua influência era grande e contínua durante sua função vitalícia junto às pessoas eleitas para o mandato de um ano; teoricamente, porém, era meramente o servo e porta-voz do governo.

Um número sucessivo de doges atravessou a história de Veneza, mas poucos foram os que imprimiram sua personalidade no caráter ou na sorte do Estado. A despeito da eloqüência do moribundo Tommaso Mocenigo, o Grande Conselho escolheu para seu sucessor Francisco Foscari. Subindo ao trono, aos 50 anos de idade, o novo doge, que administrou durante 34 anos (1423-57), levou Veneza pelo sangue e tumultos ao auge de seu poderio. Milão foi derrotada e Bérgamo, Bréscia, Cremona e Crema, conquistadas. Contudo, a crescente autocracia do vitorioso doge despertou os ciúmes dos Dez. Acusaram-no de ter ganho a eleição pelo suborno. Impossibilitados de provar isso, acusaram seu filho Iacopo de trair o Estado comunicando-se com Milão (1445). Torturado na roda, Iacopo admitiu ou fingiu-se culpado. Foi exilado para a Romênia, mas logo permitiram que morasse nas imediações de Treviso. Em 1450, foi assassinado um membro da Inquisição dos Dez; Iacopo foi tachado de criminoso; ele negou o crime mesmo debaixo de grande tortura; exilaram-no para Creta, onde quase enlouqueceu com sua solidão e mágoas. Trouxeram-no novamente para Veneza; mais uma vez acusaram-no de manter correspondência secreta com o governo de Milão; ele admitiu que era verdade, quase morreu com as torturas que lhe infligiram e foi enviado de volta para Creta, onde morreu logo depois. O velho doge, que havia suportado os perigos e a responsabilidade de uma guerra muito demorada e impopular, fraquejou diante de todas aquelas rudes experiências, as quais nem toda a sua dignidade podia impedir. Aos 86 anos de idade tornou-se incapaz de suportar as árduas funções do cargo; foi deposto pelo Grande Conselho com uma anuidade vitalícia de dois mil ducados. Retirou-se para sua residência, onde, dias depois, morreu da ruptura de um vaso sangüíneo, na ocasião em que os sinos do campanário anunciavam a elevação de um novo doge.

As vitórias de Foscari haviam atraído para Veneza o ódio de todos os Estados italianos; nenhum deles se sentia seguro nas proximidades de seu poderio avassalador. Formaram-se contra a grande cidade mercantil inúmeras combinações; finalmente (1508), Ferrara, Mântua, Júlio II, Fernando de Espanha, Luís XII de França e o Imperador Maximiliano uniram-se à liga de Cambrai para a destruírem. Leonardo Loredano (1501-21) foi o doge nessa crise; guiou o povo através dela com incrível tenacidade; dessa tenacidade, vê-se-lhe apenas parte no belo retrato que dele fez Giovanni Bellini. Quase tudo que Veneza havia conquistado no continente, durante um século de expansão à força, foi-lhe arrebatado; ela mesma ficou cercada. Loredano fundiu suas baixelas; a aristocracia tirou a riqueza de seu esconderijo para financiar a resistên-

cia; os armadores forjaram 100.000 armas e todos os homens armaram-se para lutar por uma ilha após outra, no que parecia ser uma causa perdida. Milagrosamente, Veneza se salvou, recuperando parte de seu reino no continente. O esforço, porém, esgotou-lhe as finanças e o espírito. Quando Loredano morreu — conquanto ainda estivesse por vir 50 anos de trabalhos de Ticiano e muitos de Tintoretto e Veronese — Veneza sabia que, no tocante à riqueza e ao poderio, seu zênite e glória haviam passado.

IV. A VIDA EM VENEZA

As últimas décadas do século XV e as primeiras do XVI foram o período de maior esplendor da vida em Veneza. Os lucros de um comércio mundial, que havia feito a paz com os turcos e não tinha ainda sofrido fortes reduções com a rota pela África ou com a abertura da rota do Atlântico, derramavam-se pelas ilhas, coroavam-nas de igrejas, ladeavam-lhes de palácios os canais, enchiam-lhes as moradas de metais preciosos e mobiliário luxuoso, glorificavam-lhes as mulheres, dando-lhes os mais belos trajes e jóias, sustentavam-lhes uma plêiade de pintores e proporcionavam-lhes brilhantes festivais em que se viam gôndolas finamente ornamentadas e *liaisons* ocultas em águas murmurantes.

A vida das classes inferiores era a rotina normal do trabalho, facilitada pela morosidade e loquacidade dos italianos e impossibilidade dos ricos em monopolizar tudo, salvo os prazeres requintados do amor. Todas as pontes e o Grande Canal fervilhavam de homens que transportavam produtos de metade do globo. Havia ali mais escravos do que em quaisquer outras cidades da Europa; eram importados, principalmente do Islã, não como trabalhadores, mas sim como empregados domésticos, guardas pessoais, amas-de-leite e concubinas. O doge Pietro Mocenigo, na idade de 70 anos, mantinha duas escravas turcas para suas relações sexuais.[20]

Consta de um registro de Veneza que um sacerdote veneziano vendera a outro uma escrava, tendo o comprador anulado o negócio no dia seguinte ao descobrir que ela estava grávida.[21]

Os homens da classe alta, conquanto bem servidos, não eram ociosos. A maioria deles, na idade madura, exercia suas atividades no comércio, finanças, diplomacia, governo e também na guerra. Os retratos que deles temos mostram-nos homens de grande personalidade, orgulhosos de sua posição, como também muito graves, cônscios de suas obrigações. Uma minoria trajava roupas de seda e peles, talvez para agradar aos artistas que os pintavam. Uma classe de nobres jovens — *La Compagnia della Scalza* — "a Companhia das Meias" ostentava um gibão enfeitado de ouro e prata ou cravejado de jóias. Contudo, todos os patrícios moços vestiam-se sobriamente quando se tornavam membros do Grande Conselho; tinham de usar uma toga, pois o manto empresta ao homem certa dignidade e à mulher certo mistério. Vez por outra, em seus magnificentes palácios ou jardins de suas vilas, em Murano ou outros subúrbios, os nobres traíam sua fortuna secreta homenageando profusamente um visitante ou celebrando algum acontecimento vital na história de sua cidade ou de sua família. Quando o cardeal Grimani, grande vulto da nobreza e da Igreja, deu uma recepção a

Ranuccio Farnese (1542), a ela compareceram três mil convidados; a maioria chegou em gôndolas com cabinas forradas de veludo e guarnecidas com almofadas. O cardeal proporcionou-lhes música, atos de acrobacia, danças e ceia. Mas normalmente a nobreza veneziana, naquele período, vivia, comia e vestia-se moderadamente e ganhava algo para sua manutenção.

Talvez a classe média fosse a mais feliz de todas. Entregava-se com mais alegria às diversões públicas e privadas. Era a que fornecia elementos para a hierarquia inferior da Igreja, a burocracia do governo, a profissão de médicos, advogados e pedagogos, a direção da indústria e corporações, as operações matemáticas do comércio exterior e controle dos negócios da cidade. Não se mostrava tão atarantada quanto os ricos em preservar a fortuna, nem tão preocupada quanto os pobres no alimentar e vestir os filhos. Como as demais classes, jogavam cartas e dados, bem como partidas de xadrez durante algumas horas; raramente, porém, se entregavam a um jogo ruinoso. Gostavam de tocar instrumentos musicais e de cantar e dançar. Como suas casas ou aposentos eram pequenos, davam seus passeios pelas ruas; nestas, quase não se viam cavalos e veículos, pois se preferia fazer os transportes pelos canais. Não era, pois, extraordinário ver-se, numa noite ou em algum dia festivo, as classes menos sossegadas improvisarem danças e coros nas praças públicas. Toda família tinha instrumentos musicais e cantores, alguns com voz bem tolerável. Quando Adrian Willaert dirigiu o grande coro na catedral de São Marcos, as milhares de pessoas que lá conseguiram entrar para ouvi-lo vangloriaram-se, naquela ocasião, de ser cristãos. Esqueceram-se, por um momento, do grande orgulho que sentiam de ser venezianos.

Os festivais de Veneza, com seu inigualável cenário de igrejas, palácios e mar, eram os mais brilhantes da Europa. Tudo servia de pretexto para festas suntuosas: a posse de um doge, algum feriado religioso ou nacional, a visita de um dignitário estrangeiro, a conclusão de uma paz favorável, o Gharingello ou Feriado das Mulheres, o aniversário de São Marcos ou do padroeiro de uma corporação. Os torneios constituíam o grande acontecimento de um festival no século XIV; de fato, já em 1491, quando Veneza acolheu com grandiosa cerimônia a rainha de Chipre que havia abdicado, algumas tropas de Creta realizaram um torneio nas águas geladas do Grande Canal. Contudo, o torneio pareceu inadequado para uma potência naval, razão por que foi gradativamente substituído por certa forma de festival aquático, geralmente uma regata. A maior festa do ano era o *Sposalizio del Mare*, o brilhante e solene rito de unir-se Veneza, *La Serenissima*, ao Adriático. Por ocasião da chegada de Beatrice d'Este a Veneza, em 1493, como a cativante emissária de Lodovico de Milão, foi o Grande Canal ornamentado em toda a sua extensão, qual maravilhosa avenida em tempo de Natal; o navio *Bucentauro*, simbolizando o Estado veneziano e todo decorado de púrpura e ouro, partiu ao seu encontro; centenas e centenas de embarcações acompanharam-no, cada uma adornada de festões e bandeiras; eram tantos os barcos, disse um cronista entusiasmado, que não se podia ver a água a uma milha em redor.

Numa carta escrita de Veneza, naquela ocasião, Beatrice descreveu a *momaria* que foi dada em sua honra, no Palácio dos Doges. Era um espetáculo dramático, representado por atores chamados *momari* (mascarados). Os venezianos apreciavam bastante várias dessas representações. Cultivaram até 1462 os "mistérios" medievais; à insistência do público, tais peças religiosas começaram a ser prefaciadas ou interrompidas com passagens cômicas um tanto livres que acabaram proibindo as representações naquele ano. Entrementes, o movimento humanista fez com que a Itália renovasse co-

nhecimentos com a comédia clássica; as peças de Plauto e Terêncio foram representadas pela Compagnia della Scalza e outros grupos. Assim, em 1506, Fra Giovanni Armonio, monge, ator e músico, apresentou, em latim, no convento dos *Eremitani*, a primeira comédia moderna, *Stephanium*. Foi daí que a comédia veneziana começou a progredir rumo a Goldoni, sempre competindo com Arlequim e o Casaca-de-Ferro da *commedia dell'arte*. Às vezes, chegava a rivalizar com estes últimos em seu humor desenfreado e a tal ponto que a Igreja e o Estado se viam obrigados a fazerem verdadeira guerra ao teatro veneziano.

A par de uma licenciosidade e profanidade terrenas, no caráter italiano e veneziano, via-se também neles uma crença ortodoxa bem como uma devoção hebdomadária. O povo aglomerava-se na catedral de São Marcos aos domingos e dias santos e sorvia doses homeopáticas da religião do terror e da esperança, pintada nos mosaicos ou esculpida em estátuas ou baixos-relevos. A escuridão proposital daquela estrutura de pilares intensificava os efeitos das imagens e sermões; até as prostitutas, ocultando por algum tempo o lenço amarelo que a lei lhes exigia que usassem como marca de sua tribo, ali iam, após uma noite estafante, purificar-se com orações. O Senado veneziano protegia aquela devoção do povo e cercava o doge e o Estado de todo o respeito no rito religioso. Importou a preço elevado, após a queda de Constantinopla, as relíquias dos santos orientais e propôs pagar 10.000 ducados pelo manto de Cristo.

No entanto, aquele mesmo Senado, que Petrarca declarou parecer uma assembléia de deuses,[22] repetidamente criticava a autoridade da Igreja, não dava atenção aos mais terríveis decretos de excomunhão e interdição expedidos pelo Papa, oferecia asilo a cépticos prudentes (até 1527),[23] reprovou abertamente um frade por atacar os judeus (1512) e procurou transformar a Igreja, em Veneza, no apanágio do Estado. Os bispos para as dioceses venezianas eram escolhidos pelo Senado e apresentados a Roma para a respectiva confirmação; tais nomeações, em muitos casos, eram postas em vigor a despeito da recusa do Papa em confirmá-las. Depois de 1488, somente um veneziano podia ser nomeado para o episcopado de Veneza e nenhuma renda podia ser cobrada ou usada por qualquer eclesiástico, no reino, que não tivesse para isso a aprovação do governo. As igrejas e mosteiros ficavam subordinados à direção do Estado; nenhum sacerdote podia ocupar cargo público.[24] Todos os legados a estabelecimentos monásticos pagavam uma taxa ao Estado. Os tribunais eclesiásticos eram cuidadosamente vigiados, a fim de se providenciar que os sacerdotes culpados recebessem as mesmas penalidades aplicadas aos leigos. A República resistiu por muito tempo à introdução da Inquisição; ao ceder a ela, subordinou todos os veredictos dos inquisidores venezianos à revisão e sanção de uma comissão de senadores; apenas seis sentenças de morte foram expedidas durante toda a história da Inquisição em Veneza.[25] A República defendeu altivamente o ponto de vista de que, em questões temporais, "não reconhecia ninguém acima dela, salvo a Majestade Divina".[26] Aceitou abertamente o princípio de que o concílio geral dos bispos da Igreja está acima do papa e que este poderá apelar para um futuro concílio. Tendo Sisto IV lançado um interdito sobre a cidade (1483), o Conselho dos Dez ordenou a todo o clero que prosseguisse seus serviços como de costume Ao renovar Júlio II o interdito como parte de sua guerra contra Veneza, os Dez proibiram a publicação do edital no território veneziano e mandaram seus agentes em Roma afixarem, nas portas da catedral de São Pedro, um apelo do Papa para um futuro concílio (1509).[27] Júlio ganhou aquela guerra e forçou Veneza a aceitar sua autoridade espiritual como absoluta.

No todo, a vida em Veneza era mais atrativa em seu ambiente do que em seu espírito. O governo era competente e demonstrou grande coragem na adversidade; mostrava-se, às vezes, brutal e quase sempre egoísta; não pensava em Veneza como parte da Itália e parecia ser algo indiferente à tragédia que pudesse cair naquela terra dividida. Teve poderosas personalidades — todos cônscios de si, hábeis, valentes e orgulhosos; conhecemos uma centena deles em retratos de artistas, os quais eles souberam patrocinar. Era uma civilização que, comparada com a de Florença, ressentia-se da falta de sutileza e profundidade; que, comparada com a de Milão sob o governo de Lodovico, também se ressentia da falta de *finesse* e graciosidade. Mas foi a mais brilhante, suntuosa e encantadora civilização até então conhecida na História.

V. A ARTE VENEZIANA

1. Arquitetura e Escultura

A cor é a essência da arte veneziana, até mesmo de sua arquitetura. Muitas igrejas e mansões e alguns edifícios comerciais de Veneza tinham mosaicos ou afrescos em suas fachadas. A fachada da catedral de São Marcos resplandecia de ornamentos dourados e quase casuais; cada década lhe trazia novos estragos e formas até que a face do grande templo tornou-se uma bizarra mistura de escultura, arquitetura e mosaicos, em que a decoração dominava a estrutura, e as partes como se esqueciam do todo. Para se admirar a fachada, é preciso postar-se à distância de 200 metros, na extremidade da Praça de São Marcos; nessa perspectiva, o brilhante conglomerado de portais românicos, cimácios góticos, colunas clássicas, gradis da Renascença e domos bizantinos confundem-se, parecendo um fantasma exótico, o sonho mágico de Aladim.

Naquele tempo a Piazza não era tão ampla e majestosa como agora. No século XV, não era ainda calçada; parte era ocupada por videiras e árvores, uma marmoraria e uma latrina. Foi calçada de tijolos em 1495; em 1500, Alessandro Leopardi fundiu, para os três mastros de bandeiras, pedestais que outros não conseguiram superar, e, em 1512, Bartolommeo Buon, o Moço, ergueu o majestoso campanário. (Esse campanário caiu em 1902, porém foi reconstruído, tendo sido observado o mesmo desenho.)

Entre a catedral de São Marcos e o Grande Canal erguia-se a principal glória da Veneza cívica, o Palácio dos Doges. Submeteu-se naquele período a tantas renovações que pouca coisa ficou de sua forma original. Pietro Baseggio reconstruiu (1309-40) a ala azul que dá para o Canal. Giovanni Buon e seu filho Bartolommeo Buon, o Velho, levantaram nova ala (1424-38) na frente oeste ou para a praça, na parte noroeste, ergueram a Porta della Carta gótica (1438-43), chamada a "Porta do Papel" porque, numa tábua perto dela, pregava a *Signoria* os seus decretos. Essas fachadas ao sul e a oeste, com suas graciosas arcadas e balcões góticos, figuram entre os mais felizes produtos da Renascença. Aos séculos XIV e XV pertence a maioria das esculturas nessas fachadas e os soberbos talhes dos capitéis das colunas; Ruskin achava um desses capitéis — debaixo das figuras de Adão e Eva — o mais belo da Europa. No átrio, Bartolommeo Buon, o Moço, e Antônio Rizzo construíram um arco muito ornado, que tomou o nome de Francisco Foscari, o qual, com inesperada harmonia, mistura três estilos de arquitetura: colunas e padieiras da Renascença, arcos românicos e pináculos góticos. Rizzo colocou nos nichos do arco duas estranhas estátuas: Adão protestando

sua inocência e Eva surpreendendo-se com as penalidades do conhecimento. Rizzo planejou e Pietro Lombardo terminou a fachada oriental do átrio, agradável casamento de arcos redondos e agudos com cornijas e balcões da Renascença. Foi ainda Rizzo que desenhou a Scala dei Giganti — a Escada dos Gigantes — que sai do átrio para o primeiro andar, uma estrutura simples, porém imponente, chamada daquela maneira por causa das gigantescas estátuas de Marte e Netuno erigidas por Iacopo Sansovino no topo da escada, simbolizando o domínio de Veneza na terra e no mar. No interior, ficavam as celas das prisões, os escritórios administrativos, as salas de recepção, as salas de reunião do Grande Conselho, do Senado e dos Dez. Muitas dessas salas foram ou iriam logo ser decoradas com os mais interessantes murais na história da arte.

Enquanto a República se glorificava com aquela jóia de arquitetura, os nobres mais ricos, tais como Giustiniani, Contarini, Gritti, Barbari, Loredani, Foscari, Vendramini, Grimani, etc., ladeavam o Grande Canal com seus palácios. Precisamos considerá-los não no seu estado atual de deterioração, porém nos grandes dias dos séculos XV e XVI: com suas fachadas de mármore branco, pórfiro ou serpentinas; suas janelas góticas e colunas da Renascença; seus portais bem esculpidos abrindo para a água; seus pátios ocultos adornados de estátuas, fontes, jardins, afrescos e urnas; seus interiores com assoalhos de ladrilho ou mármore, grandes lareiras, mobília finíssima, espelhos de Murano, dosséis de bronze dourados ou esmaltados, tetos de abóbada e murais feitos por homens, cujos nomes fizeram a volta ao mundo. Assim, por exemplo, o Palazzo Foscari era decorado de pinturas de Gian Bellini, Ticiano, Tintoretto, Páris Bordone, Veronese. Talvez as salas fossem mais magnificentes do que confortáveis, com suas cadeiras de espaldar demasiado reto, janelas que não impediam as correntes de ar, e sem qualquer calefação que conseguisse aquecer ambos os lados de um aposento, ou de um homem ao mesmo tempo. Alguns palácios venezianos custaram 200.000 ducados; numa lei de 1476, procurou-se limitar os gastos a 150 ducados por sala, porém fala-se em salas, cuja mobília e apetrechos custaram dois mil ducados. Provavelmente o mais ornado dos palácios tenha sido o de Ca d'Oro, denominado a Casa de Ouro porque o dono, Marino Contarini, ordenou que se cobrisse toda a fachada de mármore com decorações, uma grande parte dourada. Seus balcões e traçados ainda a fazem a mais bela das fachadas do Canal.

Aqueles milionários, embora cuidassem mais de si, não deixavam de ceder alguma coisa para as cidadelas de sua religião incidental. Por mais estranho que pareça, São Marcos até 1807 não foi a catedral de Veneza; formalmente era a capela particular do doge e o altar do padroeiro da cidade; pertencia, por assim dizer, à religião do Estado. A diocese episcopal achava-se ligada à pequena igreja de San Pietro di Castello, na parte nordeste da cidade. Naquela mesma seção remota, tinham os frades dominicanos a sua sede, aliás na igreja de São João e São Paulo; ali Gentile e Giovanni Bellini encontraram seu último repouso. Mais importante para a história é a igreja dos franciscanos — Santa Maria Gloriosa dei Frari (1330-1443), conhecida pela afetuosa abreviação de *I Frari*, os Frades. Externamente não causa impressão, mas seu interior granjeou fama através dos anos como túmulo dos célebres venezianos Francisco Foscari, Ticiano e Canova e também como galeria de arte. Ali, Antônio Rizzo construiu nobre monumento para o doge Niccolò Tron; Gian Bellini ergueu o seu *Frari Madonna* e Ticiano a sua *Madonna da Família Pesaro*; ali, bem destacada, vê-se majestosamente atrás do altar a *Assunção da Virgem*, de Ticiano. Outras obras-primas menores adornavam templos também menores: São Zacarias ofereceu à sua congregação Ma-

donas inspiradoras, da lavra de Giovanni Bellini e Palma Vecchio; Santa Maria dell'Orto possuía a *Apresentação da Virgem*, de Tintoretto, bem como os restos mortais deste último; São Sebastião recebeu os restos mortais de Veronese e algumas de suas mais belas pinturas; Ticiano pintou para São Salvador uma *Anunciação* quando tinha 91 anos de idade.

Na construção e decoração das igrejas e palácios de Veneza, uma notável família de arquitetos e escultores exerceu persistente papel. Os Lombardi tinham chegado a Veneza, procedentes da parte noroeste da Itália, donde receberam seu cognome, porém seu verdadeiro nome era Solari. Incluíam Cristóforo Solari, que esculpira as efígies de Lodovico e Beatrice, e seu irmão Andrea, um pintor; ambos trabalharam em Veneza e Milão. Pietro Lombardo deixou assinalado seu trabalho em uma série de edifícios, em Veneza. Ele e seus filhos, Antônio e Túlio, construíram as igrejas de San Giobbe e Santa Maria dei Miracoli — que dificilmente servem para nosso gosto; os túmulos de Pietro Mocenigo e Niccolò Marcello, em São João e São Paulo, do bispo Zanetti, na catedral de Treviso, e de Dante, em Ravena; e o Palazzo Vendramin-Calergi, no qual Wagner morreu. Eles forneceram, na maior parte desses empreendimentos, a escultura e os planos de arquitetura. O próprio Pietro fez boa parte dos trabalhos de arquitetura e escultura no Palácio dos Doges. Túlio e Antônio, auxiliados por Alessandro Leopardi, fizeram o túmulo de Andrea Vendramin em São João e São Paulo — a maior obra de escultura, em Veneza, apenas superada pelo *Colleoni*, de Verrocchio e Leopardi, na praça diante daquela igreja. Pietro Lombardo fez um rico portal e uma estranha fachada para a adjacente Scuola di San Marco — a Fraternidade de São Marcos. Finalmente um Sante Lombardo associou-se também à construção da Scuola di San Rocco, célebre pelas 56 pinturas de Tintoretto. Grande parte do trabalho dessa família da Renascença é que fez prevalecer o estilo de colunas, arquitraves e frontões decorados da Renascença sobre as ogivas e pináculos góticos e os domos bizantinos. Contudo, em Veneza, a arquitetura da Renascença, ainda instável sob a influência oriental, era cheia de ornamentos, o que obscurecia suas linhas. A atmosfera e as tradições clássicas de Roma tornaram-se necessárias para que se pudesse dar ao novo estilo sua forma definitiva e harmoniosa.

2. *Os Bellini*

Em seguida à catedral de São Marcos e ao Palácio Ducal, a glória da arte veneziana repousava na pintura. Muitas foram as forças que conspiraram para tornar os pintores os favoritos do patrocínio de Veneza. A Igreja, ali, como em toda parte, tinha de descrever a história cristã a seu povo, do qual poucos eram os que sabiam ler; assim, cada geração e muitas igrejas e mosteiros tiveram que ter seus quadros de Anunciação, Natividade, Adoração, Visitação, Apresentação, Massacre dos Inocentes, Fuga para o Egito, Transfiguração, Santa Ceia, Crucificação, Sepultamento, Ressurreição, Ascensão, Assunção e Martirológio. Quando as pinturas descoravam ou perdiam interesse imediato para determinada congregação, podiam ser vendidas para colecionadores ou museus; periodicamente eram limpas e uma vez ou outra refeitas ou retocadas; seus autores, se ressuscitassem, talvez não as reconhecessem hoje. Isso, naturalmente, não se aplicava aos murais, os quais geralmente se desintegravam nas paredes. Às vezes, para evitar tal fatalidade, o quadro era pintado em uma tela e fixado depois na parede, como se deu no caso da Sala do Grande Conselho. O Estado, em Veneza, no seu

apetite por murais, rivalizava com a Igreja, pois tais pinturas alimentavam o patriotismo e orgulho dos homens no celebrarem a grandeza e cerimônias do governo e os triunfos do comércio e da guerra. As *scuole* (corporações ou guildas) encomendavam também murais e estandartes com pinturas que comemoravam seus padroeiros ou suas festas anuais. Os ricos apreciavam quadros com belas paisagens e também com cenas de amor, nas paredes de seus palácios, e costumavam posar para que lhes fossem feitos os retratos, ludibriando assim por algum tempo a irônica brevidade do tempo. A *Signoria* encomendava a feitura de um retrato de cada um de seus doges; até mesmo os Procuradores de São Marcos conservaram assim a reprodução de suas feições para uma posteridade indiferente. Foi em Veneza que a pintura de retratos em cavaletes atingiu sua maior popularidade.

Até meados do século XV a pintura desenvolveu-se muito lentamente; depois, à semelhança de uma flor que recebesse o sol da manhã, rompeu com radiosidade sem paralelo, pois os venezianos viram nela um veículo da cor e da vida que tinham aprendido a amar. Talvez parte daquela inclinação dos venezianos pela cor tivesse vindo das lagunas do Oriente com os mercadores que importavam idéias, gostos e mercadorias orientais, os quais teriam trazido consigo lembranças de ardósias brilhantes e domos dourados e exibido, nos mercados venezianos, ou em suas igrejas ou casas, sedas, cetins, veludos, brocados e tecidos de prata e ouro orientais. Realmente, Veneza jamais se decidira a julgar se ela era um Estado ocidental ou oriental. O Oriente e o Ocidente encontravam-se no Rialto; Otelo e Desdêmona puderam tornar-se marido e mulher. Não pudessem Veneza e seus pintores aprender do Oriente as cores, poderiam recebê-las do próprio céu, observando-lhe sua infinita variedade de luz e névoa, bem como o esplendor do ocaso ao refletir-se nos campanários e palácios, ou estampar-se nas águas do mar. Entrementes, as vitórias das armas e barcos venezianos e a heróica recuperação de ruínas iminentes despertavam o orgulho e a imaginação dos patronos e pintores que as comemoravam na própria arte. A riqueza descobrira que ela mesma nada valeria se não pudesse transformar-se em bondade, beleza e verdade.

Sobreveio estímulo de fora para a criação de uma escola de pintores em Veneza. Em 1409, Gentile da Fabriano foi chamado à cidade para decorar a Sala do Grande Conselho. Antônio Pisano, chamado Pisanello, veio de Verona para prestar sua colaboração. Não sabemos qual foi seu grande desempenho; é provável que tivessem incitado os pintores venezianos a substituir com contornos mais brandos e tintas mais ricas as formas escuras, rígidas e hieráticas da tradição bizantina e as formas pálidas e sem vida da escola de Giotto. Talvez pequena influência tivesse vindo dos Alpes, na figura de Giovanni d'Alamagna (morto em 1450); mas parece que Giovanni desenvolveu-se e aprendeu sua arte em Murano e Veneza. Ele pintou com Antônio Vivarini, seu cunhado, um altar para a igreja de São Zacarias, cujas figuras começam a ter aquela mesma graça e ternura que fariam de Bellini uma revelação para Veneza.

A maior de todas as influências veio da Sicília ou de Flandres. Antonello da Messina criou-se como negociante e presumivelmente não cogitara, em sua mocidade, de que seu nome viesse a ser conhecido pelos séculos afora, na história da arte. Quando em Nápoles, viu (se aceitarmos a narrativa talvez romântica de Vasari) uma pintura a óleo que havia sido enviada ao Rei Alfonso por alguns mercadores florentinos em Bruges. A pintura italiana na madeira ou na tela, desde Cimabue (*ca.* 1240-*ca.* 1302) até Antonello (1430-79), tinha-se apoiado na têmpera — mistura das tintas com uma

substância gelatinosa. Tais tintas deixavam uma superfície áspera, adaptavam-se mal à feitura de matizes e gradações delicadas e tendiam a rachar e apagar-se mesmo antes da morte do artista. Antonello viu as vantagens de misturar os pigmentos com óleo: mistura mais rápida, manejo e limpeza mais simples, acabamento mais brilhante e maior duração. Partiu para Bruges, onde estudou a técnica dos pintores flamengos na aplicação das tintas a óleo, os quais, naquele tempo, destacavam-se na Borgonha. Tendo tido oportunidade de ir a Veneza, enamorou-se da cidade — ele mesmo "muito dado a mulheres e prazeres"[28] — e ali passou o resto de sua vida. Abandonou o comércio e entregou-se com todo o afinco à pintura. Pintou a óleo para igreja de San Cassiano um altar que foi o modelo de uma centena de outros: a Madona entronizada entre quatro santos, com anjos cantores a seus pés e todas as cores venezianas nos brocados e cetins dos mantos. Antonello partilhou os conhecimentos que tinha do novo método com outros artistas, começando daí a grande era da pintura veneziana. Muitos nobres posaram para ele a fim de que lhes fizesse o retrato. Existem ainda muitos desses retratos: o *Poeta*, uma figura grosseira e forte, em Pavia, o *Condottiere*, no Louvre, o *Retrato de Homem*, uma figura gorda e bizarra que se encontra na Coleção Johnson, em Filadélfia, o *Retrato de um Jovem*, em Nova York, e *Auto-Retrato*, em Londres. No auge de sua brilhante carreira, Antonello adoeceu: teve pleurisia e morreu com a idade de 49 anos. Os artistas de Veneza fizeram-lhe os funerais com grande suntuosidade e manifestaram-lhe a gratidão em generoso epitáfio:

> Nesta cova está enterrado Antonino, o pintor, o maior ornamento de Messina e de toda a Sicília; celebrizou-se não somente por suas pinturas que se distinguiam por singular beleza e habilidade; como também pelo grande esmero e incansável técnica, na mistura das tintas com o óleo, tendo sido o primeiro a trazer o esplendor e a fixidez à pintura italiana.[29]

Figurava entre os discípulos de Gentile da Fabriano, em Veneza, Iacopo Bellini, fundador de uma grande dinastia, se bem que breve, na arte da Renascença. Após essa tutela, Iacopo fez suas pinturas em Verona, Ferrara e Pádua. A filha casou-se com Andrea Mantegna e, por intermédio dele, Iacopo passou-se mais diretamente para a influência de Squarcione. Ao voltar a Veneza, levou consigo — se é que podemos recorrer a metáforas — um quê da técnica de Pádua e algo da ressonância florentina. Tudo isso e a herança de Veneza e, mais tarde, a habilidade de Antonello com a tinta a óleo passaram-se para os filhos de Iacopo, os gênios rivais: Gentile e Giovanni Bellini.

Gentile tinha 23 anos quando a família se mudou para Pádua (1452). Sentiu completamente a influência de Mantegna, seu cunhado; ao pintar os anteparos para o órgão na catedral de Pádua, adotou com muita diligência as figuras rígidas e a perspectiva ousada dos afrescos dos *Eremitani*. Já em Veneza apareceu certa *finesse* no retrato que fez de San Lorenzo Giustiniani. Em 1474, *Signoria* confiou, a ele e a seu meio-irmão Giovanni, a tarefa de pintar ou refazer 14 painéis na Sala do Grande Conselho. Esses painéis figuravam entre os primeiros quadros a óleo que se fizeram em Veneza.[30] Foram destruídos por um incêndio em 1577, porém os desenhos que ficaram mostram que Gentile empregou para tais pinturas seu estilo de narrativa característico, nas quais o incidente principal aparece no centro, e uma dezena de episódios, nos lados. Vasari viu esses quadros e sentiu-se maravilhado com o realismo, variedade e complexidade deles.[31]

Ao solicitar o sultão Maomé II um bom retratista à *Signoria*, foi Gentile o escolhido. Em Constantinopla (1474), ele animou os aposentos e o espírito do sultão com pinturas eróticas; fez-lhe o retrato (Londres) e um medalhão (Boston): ambos mostram um poderoso caráter feito por mão hábil. Maomé morreu em 1481; o sucessor, mais ortodoxo, obedecendo ao anátema que os muçulmanos lançaram sobre os quadros de figuras humanas, desembaraçou-se dos trabalhos feitos por Gentile na capital turca, com exceção daquelas duas obras. Por felicidade, Gentile pôde voltar a Veneza em 1480; ali chegou carregado de presentes e condecorações que recebera do antigo sultão. Uniu-se a Giovanni, no Palácio Ducal, e terminou o contrato que tinha com a *Signoria*. Esta o recompensou com uma pensão anual de 200 ducados.

Em idade avançada, pintou seus maiores quadros. A corporação de São João Evangelista recebeu o que se acreditava ser a milagrosa relíquia da Cruz Verdadeira. Ela solicitou a Gentile que descrevesse em três quadros a cura de um inválido por aquela relíquia, a procissão de *Corpus Christi* carregando-a e a descoberta milagrosa do fragmento perdido. Com o decorrer do tempo, o primeiro painel perdeu todo o seu esplendor. O segundo, pintado quando Gentile tinha 70 anos, é um espetáculo brilhante de dignitários, coristas sacros e acompanhantes com velas desfilando na Praça de São Marcos, a catedral aparecendo no fundo com quase a mesma feição de hoje. No terceiro quadro, pintado aos 74 anos de idade, a relíquia caiu no Canal San Lorenzo; o povo acotovelando-se nos passeios e pontes é presa do pânico e muitos ajoelham-se para orar; mas Andrea Vendramini atira-se à água, recupera a relíquia e depois, flutuando com ela, aproxima-se com altivez da margem. Todas as figuras naquelas telas estão desenhadas com realística fidelidade. Novamente o artista compraz-se em cercar o acontecimento principal de episódios interessantes: um barco desgarrando-se das docas enquanto o gondoleiro acompanha com atenção a recuperação da relíquia e um mouro preto, o corpo nu, pronto para mergulhar na corrente.

O último grande quadro de Gentile (Brera) foi pintado quando ele tinha 76 anos. Pintou-o para sua própria confraria, a de São Marcos. Mostrava o apóstolo pregando em Alexandria. Como de costume é uma multidão; Gentile preferia pintar suas figuras aos magotes. Morreu aos 78 anos (1507), deixando o quadro para ser terminado por seu irmão Gian.

Giovanni Bellini (Gian Bellini, Giambellino) era apenas dois anos mais moço que Gentile, porém viveu nove anos mais do que ele. Nesse espaço de tempo, empregando toda a sua arte e engenho, experimentou e dominou grande variedade de estilos e elevou a pintura veneziana a uma grande posição. Absorveu, em Pádua, os ensinamentos técnicos de Mantegna sem lhe imitar, porém, o estilo rígido; em Veneza, adotou com êxito sem precedentes o novo método de se misturar pigmentos com óleo. Foi o primeiro veneziano a revelar a glória das cores; atingiu, ao mesmo tempo, graça e perfeição de linhas, *finesse* de sentimentos, profundidade de interpretações que, até mesmo em vida do irmão, o tornaram o maior e o mais procurado dos pintores de Veneza.

As igrejas e corporações, bem como seus patronos particulares, não cessavam de encomendar-lhe pinturas de Madonas; legou-as, em dezenas e dezenas de formas, para grande número de países. Só a Academia de Veneza possui legião delas: *Madonna com a Criança Adormecida, Madonna com as Duas Santas, Madonna con Bambino, Madonna degli Alberetti, Madonna com São Paulo e São Jorge, Madonna Entronizada*... e, como o melhor quadro desse grupo, a *Madonna de São Jó,* este é, segun-

do dizem, o primeiro quadro que Giovanni pintou a óleo, e é um dos mais brilhantes trabalhos a cores que se fizeram em Veneza — o que quer dizer, no mundo. O pequeno Museu Correr, na extremidade ocidental da Praça de São Marcos, tem outra *Madonna* de Giambellino: um quadro terno, triste e encantador ao mesmo tempo. São Zacarias conta com uma variação de a *Madonna de São Jó;* a igreja dos *Frari* tem uma *Madonna Entronizada,* um pouco rígida e severa e cercada de santos sombrios, porém muito interessante com seu manto de um belíssimo azul. O peregrino observador encontrará outros quadros da Virgem pintados por Gian, em Verona, Bérgamo, Milão, Roma, Paris, Londres, Nova York e Washington. O que mais, em cores, se poderia dizer de Nossa Senhora depois dessa devoção poligráfica? Perugino e Rafael haveriam de ser seus rivais nessa multiplicidade de quadros e Ticiano, naquela mesma igreja dos *Frari,* havia de encontrar algo mais para dizer.

Giovanni, porém, não foi muito feliz com o Filho. A *Bênção de Cristo,* no Louvre, é regular, ao passo que a *Conversa Sagrada,* a seu lado, é comovedoramente bela. O célebre *Pietà,* na Brera, em Milão, sempre foi muito elogiado,[32] porém mostra dois rostos sem encanto algum em duas figuras segurando o Cristo morto, que nada mais precisa para ser fisicamente perfeito do que desembaraçar-se de um excesso de atenção. Esse quadro ríspido e grosseiro do sepultamento — sem data — pertence ao estilo *mantegnesco* de Bellini, em sua juventude. Quão mais agradável é a *Santa Justina* em uma coleção particular de Milão! Aí se vê algo estilizado e severo, porém com delicadeza de feições, um modesto descerrar dos olhos, o esplendor da roupagem, o que torna esse trabalho de Gian um dos mais brilhantes em todos aqueles seus esforços. Era aparentemente um retrato. Gian mostrou-se aí de grande habilidade no reproduzir um rosto e alma cheios de vida, o que fez com que um sem-número de patronos lhe pedissem para que os pintasse, imortalizando-os assim também. Observemos novamente o *Doge Loredano:* com que profundeza de compreensão, penetração do olhar e destreza da mão, Bellini captou aquela força inabalável e serena do homem, que soube guiar o povo à vitória em uma guerra para a sua sobrevivência contra o assalto de forças unidas de quase todos os grandes Estados da Itália e da Europa transalpina! Depois, rivalizando com Leonardo que, com ele, galgava os degraus da fama, Giovanni experimentou o pincel com paisagens bizarras, como a daquela confusão de rochas, montanhas, castelos, carneiros, água, árvores e céu nublado que São Francisco (na Coleção Frick) enfrenta calmamente ao receber o estigma.

O mestre cansou-se, na velhice, de reproduzir aqueles temas sacros costumeiros e experimentou a alegoria e a mitologia clássicas. Transformou o Saber, a Felicidade, a Verdade, a Calúnia, o Purgatório e a própria Igreja em pessoas e histórias, e procurou trazê-los à vida com vistosas paisagens. Duas de suas pinturas pagãs encontram-se na Galeria Nacional de Washington: *Orfeu Enfeitiçando os Animais* e a *Festa dos Deuses* — um piquenique de mulheres de colo descoberto e seminuas e homens meio embriagados. A pintura traz a data de 1514; foi feita para o duque Alfonso de Ferrara quando o artista estava com 84 anos de idade. Mais uma vez nos lembramos da jactância de Alfieri ao dizer que o homem desenvolve-se com mais vigor na Itália do que em outras partes da terra.

Giovanni viveu apenas um ano depois de assinar aquele atestado de juventude. Teve uma vida cheia e razoavelmente feliz: uma surpreendente procissão de obras-primas, um caleidoscópio de cores ardentes em mantos suaves, um imenso progresso na graça, composição e vitalidade, sobrepondo-se aos giottescos e bizantófilos, uma

força de percepção e individualismo que não se vêem nas áridas figuras e grupos indiscriminados dos quadros de Gentile, uma frutífera mediação, no tempo e estilo, entre um Mantegna que apenas conhecia os romanos e um Ticiano que sentia e descrevia todas as fases da vida, desde Flora até Carlos V. Um dos discípulos de Gian foi Giorgione, que desenvolveu os idílios de bosques e regatos do mestre; Ticiano trabalhou com Giorgione, recebendo dele a grande tradição. A arte veneziana foi acumulando, de geração em geração, seus conhecimentos, variando suas experiências e preparando assim sua posição culminante.

3. Dos Bellini a Giorgione

O êxito dos Bellini tornou a pintura muito popular em Veneza, terra até então dominada pelos mosaicos. Multiplicaram-se os ateliês; os patronos abriram as bolsas e os artistas desenvolveram-se. Embora não fossem Bellini ou Giorgione, haveriam de ser ainda as mais brilhantes estrelas em galáxias menores. Vincenzo Catena pintava tão bem que muitos de seus quadros foram atribuídos a Gian Bellini e Giorgione. Bartolommeo, irmão mais moço de Antônio Vivarini, era constantemente procurado por empregar nos temas medievais a técnica de Squarcione e aquelas cores inteiriças, que se havia aprendido a preparar e reproduzir. Alvise Vivarini, sobrinho e discípulo de Bartolommeo, ameaçou durante algum tempo rivalizar com Gian Bellini na pintura de belas Madonas, tendo feito um altar monumental — *Madonna e os Seis Santos* — que da Itália se passou para o Museu Kaiser-Friedrich, de Berlim. Alvise foi um bom professor, pois três de seus discípulos granjearam moderada fama. Quanto a Bartolommeo Montagna, deixemo-lo a Vicenza. Giovanni Battista Cima da Conegliano trabalhou na produção de pinturas de Madonas; uma, em Parma, contém a bela figura do arcanjo Miguel, enquanto outra, em Cleveland, redime-se com brilhante colorido. Marco Basaiti pintou um belo quadro, o *Chamado dos Filhos de Zebedeu* (Veneza) e um interessante retrato — *Um Moço* — que se encontra na Galeria Nacional de Londres.

Talvez Carlo Crivelli tivesse sido também discípulo dos Vivarini; teve, porém, de fugir de Veneza logo depois que completou 17 anos de idade (1457). Tendo raptado a mulher de um marinheiro, foi multado e encarcerado; libertado, procurou abrigo em Pádua, onde estudou na escola de Squarcione. Em 1468, mudou-se para Ascoli e passou os restantes 25 anos de sua vida pintando quadros para as igrejas da cidade e arredores. Tendo deixado logo cedo Veneza, é possível que não tivesse acompanhado inteiramente o movimento progressista da pintura veneziana; preferia a têmpera ao óleo, apegou-se aos temas tradicionalmente religiosos e adotou um esquema quase bizantino de subordinar a reprodução à decoração. Deu a seus quadros um acabamento em esmalte que assentava bem com as molduras douradas dos polípticos que fazia. Conquanto suas Madonas pareçam frias, nota-se graça delicada em seus desenhos, o que prenunciava Giorgione.

Vettor (Vittore) Carpaccio foi uma grande figura entre aqueles pequenos pintores. Começando com estudos de perspectiva e desenhos à maneira de Mantegna, adotou o estilo de narrativa de Gentile Bellini, a que acrescentou sadia preferência pelos idílios românticos, preferindo-os mesmo aos acontecimentos contemporâneos, e neles aplicando uma técnica bastante desenvolvida. Bem diferente de seu espírito geralmente

alegre é um primeiro quadro (em Nova York), *Meditação sobre a Paixão* — estudo macabro de São Jerônimo e Santo Onofre imaginando Cristo morto sentado diante deles, com um crânio e dois ossos cruzados aos pés e nuvens baixas como cenário. Carpaccio recebeu, na idade de 33 anos (1488), importante incumbência: a de pintar para a escola de Santa Úrsula uma série de quadros descrevendo a história da santa. Em nove painéis pitorescos, contou como o belo príncipe Conon da Inglaterra chegou à Bretanha para casar-se com Úrsula, filha do rei; como ela lhe pediu que adiasse o casamento até que, com uma comitiva de 11.000 virgens, pudesse fazer uma peregrinação a Roma; como Conon acompanhou-a apaixonadamente e todos receberam a bênção papal; como, depois, um anjo apareceu a Úrsula e anunciou que ela e as virgens deviam ir a Colônia para se tornarem, ali, mártires; como ela deixa o amargurado Conon, partindo depois com sua comitiva, com serena dignidade, rumo a Colônia; como o reizinho pagão lhe propõe casamento e ao receber uma recusa mata todas as virgens. A lenda adaptou-se à fantasia de Carpaccio; ele se deleitou em pintar a multidão de virgens e cortesãos, apresentando-os todos em trajes coloridos muito belos e aristocráticos. Empregou em cada cena toda a sua ciência assim como o conhecimento que tinha das coisas de então — as formas de arquitetura, o embarque na baía e a paciente procissão nas nuvens.

Em um intervalo daqueles nove anos de trabalho com tais quadros, Carpaccio pintou para a Escola de São João Evangelista *A Cura do Possesso* por uma relíquia da Cruz Verdadeira. Ousando igualar-se a Gentile Bellini, Vittore descreveu uma cena em um canal veneziano, coalhado de gente, gôndolas e palácios. Viam-se ali todas as minúcias e realismo de Gentile feitos com brilhante acabamento. Encorajada pelo êxito de Carpaccio, a Escola de São Jorge dos Eslavos pediu-lhe que fizesse um registro de seu padroeiro nas paredes do oratório que tinha em Veneza. Outra vez levou nove anos para executar o trabalho, tendo pintado nove cenas. Não se igualam muito às da série de Úrsula, porém Carpaccio, já então com 50 anos, não tinha ainda perdido aquela sua inclinação de reproduzir figuras graciosas em combinações harmoniosas, com fundos arquitetônicos cheios de fantasia em sua concepção, mas que, nem por isso, deixavam de ser convincentes em sua apresentação. São Jorge ataca o dragão em um lance impetuoso; contrastando com isso, São Jerônimo é mostrado como erudito tranqüilo mergulhado no estudo, num quarto cuja beleza não deixa de ser surpreendente, tendo como única companhia o leão. Todos os pormenores do quarto aparecem com grande fidelidade, até mesmo a partitura musical, que se vê bem legível em um pergaminho caído, o que possibilitou Molmenti a transcrevê-la para piano.

Em 1508, Carpaccio e dois artistas obscuros foram nomeados para avaliar um estranho mural pintado por jovem pintor que estava em ascensão, mural esse feito em uma parede externa do Fondaco dei Tedeschi — o armazém dos mercadores teutônicos, nas imediações da Ponte de Rialto. Ele o avaliou em 150 ducados ($1.875?). Embora Carpaccio tivesse ainda 18 anos de vida à sua frente, pintou apenas mais um grande quadro — a *Apresentação no Templo* (1510) para a capela da família Sanudo, na igreja de San Giobbe. Teve de concorrer ali com a *Madonna de São Jó,* de Gian Bellini; conquanto a Virgem e suas damas fossem belas, Giovanni, e não Vittore, foi o vencedor naquela competição silenciosa. Num século posterior, Carpaccio poderia ter sido o mestre da época; sua desventura foi ter aparecido entre Giovanni Bellini e Giorgione.

4. Giorgione

Poderia parecer estranho que se contratassem artistas com vencimentos elevados para pintar a parede de um armazém. Acontece, porém, que, em 1507, os venezianos achavam que a vida sem certo colorido era coisa morta, e os mercadores alemães ali, alguns da Nuremberg do grande Dürer, tinham seu próprio sentido de arte, um sentido aliás muito ardente. Sublimaram assim parte de seus lucros, transformando-os em dois murais e tiveram a sorte de escolher imortais para executarem a tarefa. Aquelas pinturas logo sucumbiram à umidade e ao sol; dela restam apenas vagas manchas; mesmo assim, estas atestam a fama de Giorgione da Castelfranco. Ele estava então com 29 anos. Não sabemos o sobrenome dele; conta-nos uma história antiga que era fruto dos amores de um aristocrático Barbarelli com uma mulher do povo. Isso, porém, poderá ser muito bem uma idéia tardia.[33] Aos 13 ou 14 anos de idade (*ca.* 1490) foi enviado de Castelfranco para Veneza a fim de servir ali como aprendiz de Gian Bellini. Desenvolveu-se rapidamente, obteve encomendas substanciais, comprou uma casa, pintou um afresco na fachada e deu saraus musicais e festas, pois tocava bem alaúde e preferia mulheres levianas em carne e osso às mais belas pintadas na tela. É difícil dizer quais as influências havidas na formação de seu estilo contemplativo, pois diferenciava-se dos demais pintores de seu tempo, salvo o fato de que talvez tivesse aprendido de Carpaccio certa graça e encanto. Provavelmente a influência decisiva tivesse vindo mais das letras do que da própria arte. Quando Giorgione tinha 27 ou 28 anos, a literatura italiana estava-se voltando para o bucolismo; Sannazaro publicou a *Arcádia,* em 1504; talvez Giorgione tivesse lido esses poemas e encontrado em suas agradáveis fantasias algumas sugestões de paisagens e amores ideais. É possível que tivesse adquirido de Leonardo — que estivera em Veneza em 1500 — o gosto por uma expressão mística e docemente sonhadora, uma delicadeza de matizes, um requinte de maneiras que o colocaram, por um momento tragicamente breve, no cume da arte veneziana.

Entre os primeiros trabalhos que se lhe atribuem — pois em quase todos não se tem a absoluta certeza se é ou não o autor — figuram dois painéis de madeira que descrevem a revelação e o salvamento do infante Páris; a história é um pretexto para pintar pastores e paisagens respirando doce paz. No primeiro quadro que, segundo opinião geral, é da autoria de Giorgione — *A Cigana e o Soldado* — encontramos uma fantasia tipicamente giorgionesca: uma mulher casual, nua, salvo um xale em volta dos ombros, está sentada sobre o vestido estendido à margem de uma corrente caudalosa; ela aconchega ao colo uma criança e olha ansiosamente em torno de si; atrás, vêem-se um cenário de arcos romanos, um rio e uma ponte, torres, um templo, árvores estranhas, um relâmpago e nuvens carregadas; a seu lado encontra-se um belo jovem empunhando o cajado de pastor — mas ricamente vestido para um pastor! — e ele se mostra tão satisfeito com a cena que ignora a tempestade que se está armando. A história é duvidosa; o que vemos no quadro é que Giorgione gostava de jovens belos, de mulheres de contornos suaves, e da natureza, até mesmo em seus momentos de cólera.

Pintou em 1504, para uma família desconhecida, na cidade em que nascera, a *Madonna de Castelfranco.* É um quadro absurdo e belo. No primeiro plano, São Liberal, envergando a brilhante armadura de cavaleiro medieval, segura uma lança para a Virgem e São Francisco prega para o ar; no alto, em pedestal duplo, vê-se Maria sentada

com o filho, o qual se inclina imprudentemente de seu elevado ponto de apoio. Contudo, o brocado verde e violeta, aos pés de Maria, é uma maravilha de cores e desenho; o manto cai à volta dela em dobras tão suaves como jamais se pode ver; o semblante de Maria mostra uma ternura que os poetas costumam descrever nos companheiros de seus sonhos, e a paisagem recua com aquele mistério próprio de Leonardo até confundir-se o mar com o céu.

Ao receberem Giorgione e seu amigo Ticiano Vecelli a incumbência de pintar o Fondaco dei Tedeschi, o primeiro escolheu a parede fronteira ao Grande Canal e o segundo a que dava para o lado do Rialto. Examinando o afresco de Giorgione meio século depois, Vasari não pôde compreender o que outro espectador descreveu como "troféus, corpos nus, cabeças em *chiaroscuro*... geômetras medindo o globo terrestre, perspectiva de colunas e, entre eles, homens a cavalo e outras fantasias". No entanto, o mesmo escritor acrescenta: "Pode ver-se como Giorgione era meticuloso no manipular as cores em afrescos."[34]

O gênio de Giorgione estava mais na concepção do que no colorido. Quando pintou a *Vênus Adormecida,* que foi precioso tesouro da Galeria de Dresden, talvez tivesse pensado nela em termos puramente sensuais como atraente formação de moléculas. Inegavelmente ela é isso também e assinala a passagem da arte veneziana dos temas e sentimentos pagãos para os temas e sentimentos cristãos. Mas nada há de imoral ou sugestivo no tocante a essa Vênus. Ela jaz adormecida, precariamente nua ao ar livre, sobre uma almofada vermelha e um manto de seda branco, o braço direito debaixo da cabeça, a mão esquerda servindo de folha de parreira, um membro perfeito estendido sobre o outro. Muito raramente conseguiu a arte simular a textura aveludada das superfícies femininas ou reproduzir a graça de uma atitude natural. Em seu rosto vê-se uma expressão de inocência e graça que nem sempre é fácil imprimir à beleza em sua nudez. Giorgione colocou-se ali acima do bem e do mal e deixou que o sentido estético dominasse transitoriamente o desejo. Em outra obra — a *Festa Campestre* ou a *Sinfonia Pastoral,* do Louvre — o prazer é francamente sexual e ostenta também toda a inocência da natureza. Duas mulheres nuas e dois homens vestidos gozam um feriado no campo: um jovem patrício, em um manto de brilhante seda vermelha, arranha um alaúde; a seu lado, um pastor de cabelos desgrenhados esforça-se por vencer a brecha que existe entre um espírito culto e um espírito simples; a dama do aristocrata, em gracioso movimento, esvazia um jarro de cristal no poço; a jovem do pastor espera pacientemente que ele atenda a seus encantos ou à sua flauta. Não lhes entrou pela cabeça a idéia do pecado; o alaúde e a flauta sublimaram o sexo em doce harmonia. Por trás daquelas figuras, vê-se uma das belas paisagens da arte italiana.

Finalmente, em *O Concerto* do Palácio Pitti, o desejo parece esquecido como coisa primitiva e sem importância; ali a música é tudo e transforma-se num laço de amizade mais sutil que o desejo. Até o século XIX, essa pintura, "a mais giorgionesca" de todas,[35] fora sempre atribuída a Giorgione; muitos críticos atribuem-na agora a Ticiano; como a questão continua duvidosa, deixemos que a autoria do quadro fique com o primeiro, pois ele amava a música em seguida às mulheres e também porque Ticiano é rico em obras-primas, e pode muito bem ceder uma para o amigo. À esquerda, no quadro, vemos de pé um garboso jovem, um pouco sem vida; um monge encontra-se sentado junto a um clavicórdio, suas mãos esplendidamente reproduzidas sobre o teclado, o rosto virado para um clérigo calvo à sua direita; o clérigo está com uma

das mãos pousada sobre o ombro do monge e segura com a outra um violoncelo pousado sobre o chão. Terminou a música ou ela ainda não começou? Isso não vem ao caso; o que nos impressiona é a profundidade silenciosa do sentimento estampada no semblante do monge, cuja expressão apresenta-se requintada e enobrecida pela música; é a expressão de quem a ouve ainda por muito tempo depois de emudecidos todos os instrumentos. Aquele rosto, que não foi idealizado, mas sim interpretado, constitui um dos milagres da pintura da Renascença.

Giorgione viveu pouco tempo, mas, ao que parece, levou uma vida alegre. Afigura-se-nos que teve muitas mulheres e curou cada paixão rompida com novos amores a que logo se entregava. Relata Vasari que Giorgione apanhou a peste bubônica de sua última amante; tudo o que sabemos é que ele morreu na epidemia de 1511, na idade de 34 anos. Sua influência já era enorme. Uma dezena de pequenos artistas giorgionescos pintou cenas de idílios rurais, de conversações, interlúdios musicais, costumes de fantasias, etc., num esforço vão de captar o requinte e o acabamento do estilo dele, os tons inefáveis de suas paisagens, e o inocente erotismo de seus temas. Giorgione deixou dois discípulos que iriam agitar o mundo: Sebastiano del Piombo, que seguiu para Roma, e Ticiano Vecelli, o maior de todos os venezianos.

5. Ticiano: Os Anos de Formação: 1477-1533

Ticiano nasceu na cidade de Pieve, na cadeia de montanhas de Cadore das Dolomitas, cujos serros acidentados foram bem lembrados em suas paisagens. Tinha nou ou dez anos quando foi levado a Veneza, onde se tornou aprendiz de Sebastiano Zuccato, Gentile Bellini e Giovanni Bellini, sucessivamente. Na oficina de Giovanni, trabalhou lado a lado com Giorgione que era um ano mais velho que ele. Foi provavelmente na ocasião em que esse Keats do pincel instalou sua própria oficina que Ticiano foi trabalhar como seu assistente ou associado. Ficara tão influenciado por Giorgione que algumas de suas primeiras pinturas foram atribuídas àquele; algumas das últimas pinturas de Giorgione lhe foram também atribuídas. O inimitável *Concerto* com toda a probabilidade pertence a esse período. Juntos pintaram para o estabelecimento da Fondaco.

Ticiano fugiu para Pádua (1511); talvez o tenha feito por causa da peste que arrancara a vida a Giorgione ou da inatividade que a guerra da Liga de Cambrai impusera sobre a arte veneziana. Pintou em Pádua três afrescos para a Scuola del Santo, nos quais registrou os milagres de Santo Antônio; se nos for lícito julgar pela crueza desses quadros, diremos que Ticiano, aos 35 anos, ainda tinha que trabalhar muito para rivalizar com os melhores quadros de Giorgione; Goethe, porém, com grande penetração de espírito, viu neles "a promessa de grandes obras".[36] Voltando para Veneza, Ticiano dirigiu ao doge e ao Conselho dos Dez (31 de maio de 1513) uma carta que lembra o apelo que Lodovico fizera uma geração antes:

> Ilustre Príncipe! Grandes e poderosos senhores! Eu, Ticiano de Cadore, tenho estudado, desde a infância, a arte da pintura, mais desejoso de alcançar um pouco de fama do que quaisquer lucros... E embora tenha sido convidado, no passado e também no presente, por Sua Santidade o Papa e outros senhores para entrar a serviço deles, eu, como fiel súdito de Vossas Excelências, andei alimentando o desejo de deixar para esta famosa cidade uma obra comemorativa. Por conseguinte, caso lhes seja conveniente, terei imenso prazer em pintar alguns quadros na Sala do

Grande Conselho, nisso empregando todos os meus esforços, começando por uma tela da batalha ao lado da Piazzetta, a qual é tão difícil que até então não houve alguém que tentasse fazê-la. Aceitarei para o meu trabalho qualquer recompensa que for julgada apropriada ou menos ainda. Portanto, sendo, como já dito acima, mais pelas honrarias e também desejoso de servir a Vossas Excelências, tomo a liberdade de solicitar a patente vitalícia de primeiro intermediário que ficar vaga na Fondaco dei Tedeschi, independentemente de todas as reversões prometidas, nas mesmas condições, taxas e isenções do mestre Zuan Belin (Gian Bellini), bem como dois assistentes a serem pagos pelo Escritório de Sal e todas as tintas e necessários... Em retribuição a isso, prometo executar o trabalho acima citado como toda a rapidez e perfeição a inteiro contento da *Signoria*.[37]

A "Patente de intermediário" (*senseria*) era formalmente a nomeação para se exercer a função de intermediário dos negócios entre Veneza e os mercadores estrangeiros; na verdade, no caso da referida patente junto aos mercadores alemães em Veneza, isso tornava seu possuidor o pintor oficial do Estado, o qual recebia 300 coroas por ano para pintar o retrato do doge e outros quadros que o governo ordenasse. Aparentemente, a proposta de Ticiano foi aceita, a título de experiência, pelo Conselho; de qualquer maneira ele começou a pintar a *Batalha de Cadore* no Palácio Ducal. Seus rivais persuadiram o Conselho a retirar-lhe a patente e a suspender o pagamento a seus assistentes (1514). Após negociações que irritaram todos os interessados, Ticiano recebeu o lugar e o pagamento da patente, sem o título, porém (1516). Ele, por sua vez, procrastinou o trabalho e somente em 1537 é que terminou as duas telas que tinha começado na Sala del Maggior Consiglio. Foram destruídas por um incêndio em 1577.

Ticiano desenvolveu-se lentamente, como se fosse um organismo dotado com um século de vida. Mas, já em 1508, mostrara a penetração espiritual e a força técnica que o haveriam de colocar acima de todos os seus rivais em pintura de retratos. Um retrato sem nome, outrora denominado *Ariosto,* traz em si a lembrança do estilo de Giorgione — o rosto poético, olhos sutis um pouco maliciosos e roupagem suntuosa, o que serviu de modelo para centenas de trabalhos posteriores. Naquele período (1506-16), o artista, que amadurecia, já sabia pintar mulheres de belas formas amplas; partia das concepções de Giorgione para as de Rubens. O movimento de pinturas de Virgens para as de Vênus continuou com Ticiano, mesmo ao tempo em que ele pintava quadros religiosos de grande esplendor e fama. Aquela mesma mão que comovia o espírito cristão com a *Madonna Cigana* e a *Adoração dos Pastores* sabia também pintar *A Mulher em sua Alcova* e aquela encarnação da inocência voluptuosa, a *Flora* da Galeria Uffizi. Esse rosto delicado e o colo amplo provavelmente serviram também para o quadro de *A Filha de Herodíades;* Salomé é em tudo tão veneziano quanto é fortemente hebraico a cabeça decepada.

Foi mais ou menos no ano de 1515 que Ticiano produziu dois de seus mais célebres quadros. *As Três Idades do Homem* mostra um grupo de crianças nuas dormindo debaixo de uma árvore; um Cupido os inflama; um octogenário barbado contempla um crânio, e um jovem par, muito feliz na doçura de seu amor, nem por isso deixa de fitar-se cheio de desejo, como se previsse a ação erosiva do tempo. O quadro *Amor Sagrado e Amor Profano* tem um título moderno que haveria de surpreender Ticiano se este ressuscitasse. Quando foi citado pela primeira vez, o quadro chamava-se *Beleza Adornada e Beleza sem Adornos;*[38] talvez o objetivo não fosse citar uma questão

moral, mas sim embelezar um conto. O nu "profano" é a figura mais perfeita do repertório de Ticiano; é a própria Vênus de Milo da Renascença. A dama "sagrada" é secular também; o cinto dourado atrai-nos o olhar; seu vestido de seda afigura-se quase real; provavelmente ela é a mesma cortesã muito gorda que posou para os quadros *A Flora* e *A Mulher em sua Alcova.* Se o espectador proceder a um exame mais demorado, verá uma paisagem completa atrás das figuras: plantas, flores, um arvoredo, um pastor apascentando o rebanho, dois namorados, caçadores e cães perseguindo uma lebre, uma cidade com suas torres, uma igreja e seu campanário, um mar verde do estilo de Giorgione e um céu nublado. Que diferença faz se não sabemos o que "significa" esse quadro? É a beleza que se fez para "perdurar por algum tempo"; e não é isso o que Fausto achava digno da alma?

Tendo descoberto que a beleza feminina, quer ao natural quer com adornos, encontraria sempre fregueses, Ticiano explorou esse tema diligentemente. Em princípios de 1516, aceitou o convite que lhe fez Alfonso I para pintar alguns painéis no castelo de Ferrara. O artista ali se hospedou com dois auxiliares durante cinco semanas e presumivelmente voltou ao castelo com freqüência depois disso, quando em Veneza. Ticiano pintou para a Sala de Alabastro três quadros, continuando a adotar a mesma disposição pagã de Giorgione. Em *A Bacanal,* homens e mulheres, alguns deles nus, estão bebendo, dançando e amando-se diante de uma paisagem de árvores escuras e na qual se vêem também um lago azul e nuvens prateadas; um pergaminho no chão traz um ditado francês: "Aquele que bebe e não repete a dose não sabe o que está bebendo." À distância, encontra-se um velho Noé estendido ao comprido, nu e embriagado; mais perto, uma rapariga e um rapaz participam da dança, a indumentária agitada pelo vento; em primeiro plano, uma mulher, cujos seios rijos demonstram sua juventude, acha-se deitada nua na grama, dormindo e bem próximo a ela uma criança ansiosa levanta o vestido para esvaziar a bexiga, terminando assim o ciclo de Baco. Em *Baco e Ariadne,* a mulher abandonada assusta-se com a orgia de um grupo que irrompe da floresta — sátiros embriagados, um homem nu com cobras enlaçadas no corpo, o deus do vinho, nu, saltando de seu carro para agarrar a princesa que está fugindo. Nesses quadros e em *A Adoração a Vênus,* a Renascença pagã aparece com todo o seu domínio.

Naquela mesma ocasião, Ticiano pintou um quadro muito interessante de seu novo patrono, o duque Alfonso: um rosto belo e inteligente, o corpo robusto dignificado pela roupagem própria do homem de Estado, uma bela mão (que dificilmente seria a de um oleiro e artilheiro) pousando sobre um canhão. Foi o quadro que impressionou até mesmo Miguel Ângelo a ponto de arrancar dele muitos louvores. Ariosto posou para um retrato e retribuiu o cumprimento com um verso em uma edição que fez tempos depois de seu trabalho o *Furioso.* Lucrécia Bórgia também posou para o grande retratista, porém não se tem nenhum traço dessa pintura. Laura Dianti, a amante de Alfonso, talvez tivesse posado para um quadro, o qual existe apenas em uma cópia que se encontra em Módena. Com toda a probabilidade foi para Alfonso que Ticiano fez uma de suas mais belas pinturas, *O Dinheiro do Tributo:* um fariseu com cabeça de filósofo fazendo sinceramente sua pergunta, e Cristo respondendo sem ressentimento, brilhantemente.

É uma característica daqueles tempos que Ticiano pudesse passar de Baco para Cristo, de Vênus para a Virgem Maria e vice-versa, sem que aparentemente perdesse a paz de espírito. Em 1518, ele pintou para a igreja dos Frari a sua maior obra, *A Assunção*

da Virgem. Ao ser o quadro colocado atrás do grande altar em majestosa moldura de mármore, o diarista veneziano Sanudo achou o acontecimento digno de ser registrado: "20 de maio de 1518: Ontem o painel pintado por Ticiano para... os menoritas foi dependurado."[39] Até hoje, o quadro *A Assunção da Virgem* constitui um acontecimento para qualquer criatura sensível. Perto do centro do enorme painel vê-se a vigorosa figura da Virgem com vestido vermelho e manto azul, em pleno êxtase e expectativa, erguida através das nuvens por um halo invertido de querubins alados. No alto, vê-se a tentativa inevitável e fútil de se pintar a Divindade — toda a roupagem e barba e os cabelos revoltos pelos ventos celestes; mais belo é o anjo que lhe traz uma coroa para a Virgem. Embaixo acham-se os Apóstolos, uma variedade de magnificentes figuras, alguns contemplando perplexos a Virgem, outros ajoelhados, venerando-a e outros estendendo as mãos como se quisessem ser transportados com ela para o paraíso. Diante dessa formidável evocação, o céptico relutante lamenta suas dúvidas e reconhece a beleza e a aspiração do mito.

Em 1519, Iacopo Pesaro, bispo de Pafos em Chipre, em sinal de gratidão pela vitória de sua frota veneziana sobre o esquadrão dos turcos, encarregou Ticiano de pintar outra peça de altar para os Frari — para a capela que ali havia sido edificada pela sua família. Ticiano sabia o risco que ia correr ao estabelecer um paralelo entre a *Madonna da Família Pesaro* e a obra-prima que tanto havia sido aclamada. Trabalhou durante sete anos no novo quadro antes de dá-lo por terminado. Escolheu a pintura de uma Virgem entronizada; desafiando, porém, um precedente, colocou-a à direita em um esquema diagonal que colocava o doador à esquerda, com São Pedro entre os dois e São Francisco aos pés da Virgem. A composição seria despropositada não fosse a brilhante iluminação focalizando a Mãe e o Filho. Muitos foram os artistas que, cansados da tradicional estrutura centralizada ou piramidal de tais pinturas, acolheram prazerosamente aquela experiência e a imitaram depois.

Por volta de 1523, o marquês Federigo Gonzaga convidou Ticiano para que fosse a Mântua. O artista não permaneceu ali muito tempo, pois tinha compromissos em Veneza e Ferrara, mas começou uma série de 11 pinturas representando os imperadores romanos; estas se perderam. Em uma de suas visitas, pintou um atraente retrato daquele jovem marquês barbado. A mãe de Federigo, a interessante Isabella, estava ainda viva e posou para um quadro. Achando o resultado desagradavelmente realista, colocou a pintura entre seus objetos antigos e pediu a Ticiano que copiasse um retrato que Francia dela fizera 40 anos antes. Foi desse que Ticiano produziu (*ca.* 1534) o famoso quadro com o turbante, as mangas ornadas, a estola de pele e o rosto bonito. Isabella protestou, dizendo que nunca tinha sido tão bonita assim, porém providenciou para que aquele seu retrato de moça passasse para a posteridade.

Deixemos aqui por algum tempo Ticiano Vecelli. Para compreendermos sua carreira posterior, precisamos encher o cenário de acontecimentos políticos, com os quais seu maior patrono depois de 1533 — Carlos V — encontrava-se intimamente relacionado. Ticiano contava então 56 anos. Quem teria suposto que viveria ainda 43 anos e haveria de pintar tantas obras-primas nesse segundo meio século de sua vida como o fizera no primeiro?

6. *Artistas e Artes Menores*

Precisamos retroceder agora e homenagear, em breves palavras, dois pintores que nasceram depois de Ticiano, porém que o antecederam na morte. Curvamo-nos, de passagem, a Girolamo Savoldo que chegara a Veneza, procedente de Bréscia e Florença, e pintara excelentes quadros: a *Madonna e os Santos*, que se encontra agora na Galeria Brera, um enlevado *São Mateus*, existente no Museu Metropolitano de Artes, e a *Madalena*, em Berlim, a qual é mais tentadora que a corpulenta dama do mesmo nome, pintada por Ticiano.

Giacomo Nigreti recebeu o nome de Palma, oriundo das montanhas das imediações de sua terra natal — Serina, nos Alpes bergamascos; veio a ser chamado Palma Vecchio quando seu segundo sobrinho Palma Giovane adquiriu também fama. Foi, por algum tempo, considerado o êmulo de Ticiano pelos seus contemporâneos. Surgiu talvez rivalidade entre eles, agravada pelo fato de Ticiano ter arrebatado a Giacomo a sua amante. Este a tinha pintado como *Violante;* Ticiano fê-la posar para sua *Flora.* À semelhança deste último, Palma utilizava-se dos temas religiosos e profanos com igual habilidade e até mesmo com igual calor; especializou-se nas Conversações e Famílias Sagradas, mas provavelmente deveu sua fama aos retratos que fez de louras venezianas — mulheres de colo farto que pintavam os cabelos de uma cor acobreada. No entanto, seus melhores quadros são os de temas religiosos: o da *Santa Bárbara,* existente na igreja de Santa Maria Formosa, a santa padroeira dos artilheiros venezianos, e o de *Jacó e Raquel,* que se encontra na galeria de Dresden — um belo pastor beijando uma robusta jovem. Os retratos de Palma teriam figurado entre os melhores de seu tempo, não tivesse Ticiano produzido meio cento deles mais profundos.

Seu discípulo Bonifácio dei Pitati, chamado o Veronese por causa do lugar em que nascera, adotou o estilo da *Fête champêtre,* de Giorgione; e o da *Diana,* de Ticiano, para adornar as paredes e móveis venezianos com atraentes paisagens e nus. O quadro *Diana e Acteão* é digno desses mestres.

Lourenço Lotto, menos popular que Bonifácio naquele tempo, foi, no entanto, ganhando renome com o decorrer dos anos. Espírito tímido, devoto e melancólico, não se sentiu à vontade em Veneza, onde o paganismo recomeçou a dominar assim que os sinos e o coro das igrejas cessaram de se manifestar. À idade de 20 anos (1500), produziu uma das mais originais pinturas da Renascença, a de *São Jerônimo,* atualmente no Louvre; não a muito repetida imagem do eremita emaciado, porém um estudo quase chinês de abismos sombrios e rochas, no meio dos quais o velho erudito figura como pequeno elemento, que mal se vê a princípio. É a primeira pintura européia que reproduz a natureza em seu domínio primacial, e não em seu cenário imaginário.[40] Passando-se para Treviso, Lourenço pintou para a igreja de Santa Cristina um monumental altar perto de *A Madonna Entronizada,* o que espalhou sua fama pelo norte da Itália. Outro êxito com a pintura de uma *Madonna* para a igreja de San Domenico, em Recanati, foi a razão de ser de um chamado que teve para ir a Roma. Aí, Júlio II encarregou-o de pintar algumas câmaras do Vaticano; mas ao chegar Rafael, os afrescos que Lotto havia começado foram destruídos. Talvez essa humilhação contribuísse para deprimir o espírito de Lourenço. Bérgamo apreciou melhor seu talento peculiar em moderar as cores quentes da arte veneziana, amenizando-as e tornando-as mais congruentes com a religião; trabalhou ali 12 anos, recebendo uma paga mo-

desta, satisfeito, porém, de ser antes o primeiro em Bérgamo do que o quarto em Veneza. Pintou para a igreja de São Bartolomeu uma peça de altar mais bela, *A Madonna em sua Grandeza.* Mais belo é o quadro *A Adoração dos Pastores,* que se vê em Bréscia: as cores, conquanto cheias e penetrantes, apresentam um tom que descansa a vista e o espírito mais do que os efeitos brilhantes dos grandes venezianos.

Uma alma sensível como a de Lotto podia, às vezes, penetrar mais profundamente no âmago de um personagem do que Ticiano. Poucos foram os artistas que apreenderam o brilho da juventude sadia tão intimamente quanto Lotto, no *Retrato de Menino*, existente no Castello, em Milão. Seu *Auto-Retrato* mostra o próprio Lourenço aparentemente bem e forte; contudo deveria ter conhecido muitas doenças e dores para reproduzir as enfermidades tão condoidamente como o fez em *O Homem Doente,* da Galeria Borghese, ou outro quadro do mesmo título existente na Galeria Doria, de Roma — a mão emaciada apertando o coração, a expressão de dor e assombro no rosto, como se o homem perguntasse por que ele, tão bom e tão grande, fora escolhido pelo germe. Um quadro mais célebre, *Laura di Pola,* mostra a mulher de serena beleza, também assombrada com a vida e apenas encontrando uma resposta na fé religiosa.

Lotto também teve esse consolo. Irrequieto, solitário, solteirão, vagueava de um lugar para outro, talvez de uma filosofia para outra, até que em seus últimos anos (1552-6), instalou-se, como residente, no convento da Santa Casa de Loreto, nas imediações da casa que os peregrinos acreditavam ter obrigado outrora a Mãe de Deus. Em 1554, doou todos os seus bens ao convento, dedicando-se depois à vida religiosa. Ticiano citou-o como sendo um homem ''tão bondoso quanto a própria bondade e tão virtuoso como a própria virtude''.[41] Lotto sobreviveu à Renascença pagã e mergulhou para descansar, por assim dizer, nos braços do Concílio de Trento.

Naquele século agitado — 1450-1550 — durante o qual o comércio veneziano sofreu tantas derrotas e a pintura assinalou tantas vitórias, também as artes menores partilharam da exuberância cultural. Não foi para elas uma Renascença, pois já eram antigas na Itália ao tempo de Petrarca; prosseguiram meramente com sua qualidade medieval. Talvez os mosaicistas tivessem perdido algo de sua habilidade ou paciência; mesmo assim seus trabalhos na catedral de São Marcos estavam, pelo menos, à altura de sua época. Os oleiros tinham começado a aprender a fazer porcelana; Marco Polo havia trazido da China algumas peças; um sultão enviou belos exemplares ao doge (1461); já em 1470, os venezianos estavam fabricando sua própria porcelana. Os fabricantes de vidros, em Murano, atingiram naquele período o ponto culminante de sua arte, fazendo *cristallo* de requintada pureza e desenho. Toda a Europa conhecia os nomes dos principais deles; todas as casas da realeza disputavam seus produtos. A maioria empregava um molde ou modelo: alguns punham de lado o molde, sopravam o vidro derretido quando era derramado da fornalha e transformavam a substância em taças, vasos, xícaras e ornamentos de centenas de cores e milhares de formas diferentes. Às vezes, aprendendo com os muçulmanos, pintavam a superfície com esmalte colorido e douravam-na. Os artífices mantinham em suas famílias completo segredo dos processos com os quais realizavam seus milagres de frágil beleza, e o governo veneziano expedia leis severas com o propósito de impedir que aquelas sutilezas esotéricas viessem a ser conhecidas em outros países. Em 1454, o Conselho dos Dez decretou que

> se um trabalhador levar para qualquer outro país qualquer arte ou ofício com prejuízo para a República, ordenar-se-á a sua volta; se desobedecer, seus parentes mais próximos serão encarcerados a fim de que a solidariedade familiar possa persuadi-lo a voltar; se persistir em sua desobediência, serão tomadas medidas secretas para que seja morto onde quer que se encontre.[42]

O único caso conhecido de um assassínio desta natureza deu-se em Viena, no século XVIII. A despeito daquelas leis, os artistas e artífices sempre acharam um meio de atravessar os Alpes no século XVI, tendo levado sua técnica para a França e Alemanha como dádivas aos conquistadores da Itália.

Metade dos artífices de Veneza eram artistas. Os fabricantes de utensílios embelezavam os pratos, baixelas, copos e taças com graciosas bordas e desenhos de flores. Os armadores eram famosos pela habilidade que demonstravam no lavor de couraças, capacetes, escudos, espadas, punhais e bainhas. Outros mestres distinguiam-se no fabrico de pequenas armas com cabos de marfim cravejados de pedras preciosas. Em Veneza, por volta de 1410, Baldassare degli Embriachi, um florentino, esculpiu, em osso, a grande peça de altar, em 39 seções, agora existente no Museu Metropolitano de Nova York. Os entalhadores faziam finas figuras de escultura e baixos-relevos, como as da *Circuncisão* existente no Louvre ou a arca pintada por Bartolommeo Montagna que esteve anteriormente no Museu Poldi-Pezzoli, de Milão, museu este que foi bombardeado. Eles decoravam os tetos, portas e mobiliário dos aristocratas venezianos e cinzelavam os bancos dos coros, tais como os das igrejas dos Frari e São Zacarias. Os joalheiros venezianos eram muito procurados tanto pelos nacionais como pelos estrangeiros, porém levaram tempo em passar da quantidade para a qualidade. Os ourives, na ocasião sob a influência dos alemães e não dos orientais, produziam toneladas de baixelas, adornos pessoais e objetos decorativos para tudo, desde objetos para catedrais até sapatos. Prosseguiam a ilustração e a caligrafia nos manuscritos; contudo, iam aos poucos sendo substituídas por caracteres e gravuras impressos. Os franceses e os flamengos começaram a influir nos desenhos dos tecidos venezianos; entretanto, a tintura e a habilidade dos artistas de Veneza faziam com que seus produtos se sobressaíssem. Foi a Veneza que a rainha de França encomendou 300 peças de cetim tingido (1532), foi também nos luxuosos materiais trabalhados nas oficinas venezianas e nas cores recebidas em suas tinturarias que os grandes pintores descobriram modelos para as brilhantes roupagens que muito contribuíram para o realce de sua arte. Veneza quase atingiu o ideal de Ruskin no tocante à economia, ou seja, a economia que em toda a indústria seria uma arte e todo produto exprimiria orgulhosamente a personalidade e a habilidade do artífice.

VI. AS LETRAS VENEZIANAS

1. *Aldo Manucci*

Veneza levou naquele tempo uma vida demasiado agitada para que desse atenção aos livros; mesmo assim, seus homens eruditos, bibliotecas, poetas e impressores muito contribuíram para dar-lhe certo renome. Ela não exerceu papel saliente no movimento dos humanistas; no entanto, o humanismo abrigou ali um de seus mais nobres elementos — Ermolao Barbaro, que foi coroado poeta, aos 14 anos, por um impera-

dor, lecionou grego, traduziu Aristóteles, serviu seus concidadãos como médico, ao país como diplomata e à Igreja como cardeal, morrendo, vitimado pela peste, com a idade de 39 anos. As mulheres venezianas não se mostravam ainda muito propensas à cultura; contentavam-se em ser fisicamente fascinantes e maternalmente férteis e, por fim, veneráveis. Mas, já em 1530, Irene de Spilimbergo abriu um salão para os homens de letras, estudou pintura com Ticiano, cantava com certa graça, tocava bem viola, cravo e alaúde e discorria com erudição sobre a literatura antiga e a literatura de seu tempo. Veneza deu proteção aos refugiados intelectuais dos turcos, no Oriente, e dos cristãos, no Ocidente; ali, Aretino podia sem receio criticar os papas e reis da mesma maneira que, séculos mais tarde, Byron haveria de proceder ao celebrar a decadência deles. Aristocratas e prelados formavam clubes e academias para o cultivo da música e das letras e abriam suas casas e bibliotecas para os estudiosos, musicistas e eruditos. Os mosteiros, igrejas e famílias particulares colecionavam livros; o cardeal Domenico Grimani possuía oito mil volumes, os quais doou a Veneza; o mesmo fez o cardeal Bessarion com sua preciosa coleção de manuscritos. A fim de os abrigar e ao legado de Petrarca, o governo ordenou duas vezes a construção de uma biblioteca pública, porém a guerra e outros imprevistos transtornaram-lhe os planos; por fim (1536), o Senado contratou Iacopo Sansovino para que construísse a Libreria Vecchia, arquitetonicamente a mais bela biblioteca da Europa.

Já naquele tempo os venezianos estavam produzindo os mais finos livros impressos da época, talvez de todos os tempos. Não eram os primeiros na Itália. Sweynheim e Pannartz, que haviam sido auxiliares de Johann Fust, em Mogúncia, instalaram a primeira máquina impressora em um mosteiro beneditino, em Subíaco, nos Apeninos (1464), em 1467, transferiram o equipamento para Roma e publicaram 23 livros, nos três anos seguintes. Em 1469 ou antes, iniciou-se a impressão de livros em Veneza e Milão. Em 1471, Bernardo Cennini abriu uma casa impressora em Florença para tristeza de Policiano, o qual lamentava que "agora as mais tolas idéias podem ser transferidas para centenas e centenas de volumes e disseminar-se pelo estrangeiro".[43] Os copistas, privados de trabalho, denunciaram o novo engenho. Pelos fins do século XV haviam sido impressos 4.987 livros na Itália; 300, em Florença; 629, em Milão; 925, em Roma; e 2.835, em Veneza.[44]

A supremacia de Veneza nesse setor foi devida a Teobaldo Manucci. Este mudou o nome para Aldo Manuzio e latinizou-o mais tarde para Aldus Manutius. Nascido em Bassiano, na Romagna (1450), aprendeu latim em Roma e grego em Ferrara, ambas as línguas sob a direção de Guarino da Verona, passando depois a fazer preleções sobre os clássicos, em Ferrara. Pico della Mirandola, um de seus discípulos, convidou-o para que fosse a Carpi para ser professor de seus dois sobrinhos, Lionello e Alberto Pio. Firmou-se entre o lente e os discípulos uma afeição mútua e duradoura: Aldo acrescentou o nome de Pio ao seu, concordando Alberto e sua mãe, a condessa de Carpi, em financiar a primeira aventura de publicar livros em grande escala. O plano de Aldo era o de colher, rever, imprimir e disseminar, a custo nominal, toda a literatura grega de valor que havia sido salva da devastação dos tempos. Era um empreendimento temerário por inúmeras razões: era difícil conseguir manuscritos; muitos deles, do mesmo autor clássico, variavam no texto, o que se tornava até desencorajador; quase todos estavam pejados de erros de transcrição; tinha-se que procurar e pagar revisores para examinar e rever os textos; era preciso desenhar e fundir os tipos para os caracteres latinos e gregos; tinha-se que importar papel em grandes quantidades;

tornava-se necessário contratar e preparar tipógrafos e impressores, estimular a compra de livros em uma escala maior como até então jamais se vira. Tudo isso teria de ser financiado sem a proteção de leis para reserva de direitos.

Aldo escolheu Veneza para sua sede porque as relações comerciais da cidade tornavam-na excelente centro de distribuição; além disso, era a mais rica cidade da Itália, contava com muitos magnatas que podiam querer adornar suas salas com livros e abrigava dezenas de professores gregos refugiados que teriam prazer em empregar-se como revisores. João de Speyer já tinha instalado a primeira tipografia em Veneza (1469?); Nicolau Jensen de França, que havia aprendido essa nova arte na Mogúncia de Gutenberg, instalou outra um ano depois. Em 1479, Jensen vendeu sua tipografia a Andrea Torresano. Em 1490, Aldo Manucci estabeleceu-se em Veneza e, em 1499, casou-se com a filha de Torresano.

Aldo reuniu em sua casa, nas imediações da igreja de Santo Agostino, eruditos gregos, deu-lhes cama e comida e encarregou-os da revisão de textos clássicos. Conversava em grego com eles, em cuja língua fazia suas dedicatórias e prefácios. Foi em sua casa que se moldaram e fundiram os primeiros tipos, fez-se a tinta e imprimiram-se e encadernaram-se os livros. Publicou-se primeiro (1495) uma gramática grega e latina de Constantino Lascaris. Nesse mesmo ano teve início a publicação das obras de Aristóteles, no original. Em 1496, ele editou a gramática grega de Teodoro Gaza e, em 1497, um dicionário greco-latino que ele mesmo compilou, pois continuou a ser um estudioso mesmo em meio aos riscos e tribulações de seu empreendimento. Assim, em 1502, após anos de estudos, imprimiu sua própria *Rudimenta grammaticae linguae Latinae* com uma introdução da língua hebraica.

Partindo dessas iniciações técnicas, passou a publicar obras de autores clássicos gregos uma atrás da outra (1495 f): Museu *(Hero e Leandro),* Hesíodo, Teócrito, Teógnis, Aristófanes, Heródoto, Tucídides, Sófocles, Eurípides, Demóstenes, Ésquines, Lísias, Platão, Píndaro, bem como a *Moralia* de Plutarco... Publicou naqueles mesmos anos grande número de obras latinas e italianas, desde Quintiliano até Bembo, e a *Adagia* de Erasmo. Este último, percebendo a importância vital do empreendimento de Aldo, foi residir com ele durante algum tempo e reviu a sua própria *Adagia* (Dicionário de Citações) assim como os trabalhos de Terêncio, Plauto e Sêneca. Aldo tinha para os livros latinos um tipo de gracioso desenho; não era o da letra de Petrarca, como o dizia a lenda, mas sim o que havia sido criado por Francesco da Bologna, um perito calígrafo; é o tipo que agora se chama *itálico,* nome esse que teve por causa da origem. Fez para os textos gregos tipos baseados na esmerada escrita de seu principal mestre, Marco Musuro, de Creta. Marcou todas as suas publicações com o lema *Festina lente* — devagar se vai ao longe — fazendo-o acompanhar de um golfinho simbolizando a velocidade e uma âncora representando a estabilidade. Esse símbolo, juntamente com a pintura de uma torre que Torresano havia usado, estabeleceu o costume de os impressores ou editores empregarem o colofão.

Aldo trabalhava em seu empreendimento quase dia e noite por assim dizer. "Aqueles que cultivam as letras" — escreveu ele no prefácio que fez para o *Organon* de Aristóteles — "devem prover-se dos livros necessários para tal fim; não descansarei enquanto não tiver assegurado um bom sortimento deles." Colocou no alto da porta, em sua oficina, a seguinte inscrição de advertência: "Quem quer que fordes, Aldo pede encarecidamente que mencioneis com brevidade vosso assunto, saindo depois prontamente... pois este é um lugar de trabalho."[45] Achava-se tão absorvido em sua

campanha publicitária que negligenciava a família e os amigos, prejudicando até a saúde. Mil tribulações lhe minavam a energia: as greves transtornavam-lhe os planos, a guerra suspendeu-os durante a luta de Veneza pela sobrevivência, na guerra contra a Liga de Cambrai; impressores rivais, na Itália, França e Alemanha, plagiavam as edições, cujos manuscritos lhe tinham custado caro e cujos textos pagara a eruditos para que os revissem. Contudo, alegrava-se-lhe o coração e sentia-se compensado de sua labuta quando via seus pequenos volumes, claramente impressos e elegantemente encadernados, passarem para as mãos de um público que ia aumentando e a um preço módico (cerca de dois dólares no valor de hoje). Agora, disse ele para si mesmo, a glória da Grécia brilhará para todos os que a queiram receber.[46]

Inspirados por aquela abnegação, os venezianos eruditos a ele se uniram para fundar a *Neacademia* — a Nova Academia (1500); iam dedicar-se à aquisição, revisão e publicação de livros da literatura grega. Os membros, nas reuniões, falavam somente grego; mudaram seus nomes, dando-lhes formas gregas, e entregaram-se à tarefa da revisão. Homens ilustres labutaram naquela Academia: Bembo, Alberto Pio, Erasmo da Holanda, Linacro da Inglaterra, etc. Aldo declarou que devia, em grande parte, a eles, o êxito de seu empreendimento, mas a verdade é que foi devido à sua energia e tenacidade o ter sido levado avante tal empreendimento. Morreu esgotado e pobre (1515), porém cumpriu sua missão. Os filhos prosseguiram com a obra; contudo, ao morrer Aldo (1597), seu segundo filho, dissolveu-se a firma. Ela tinha servido fielmente a seu objetivo. Tirara a literatura das prateleiras quase inacessíveis dos colecionadores ricos e disseminou-a por toda a parte, que mesmo a Itália, devastada na terceira década do século XVI, e a Europa setentrional, atirada na desolação criada pela Guerra dos Trinta Anos, podiam perder essa herança como, em grande parte, ficara perdida na era agonizante da antiga Roma.

2. *Bembo*

Além de auxiliarem a reviver a literatura da Grécia, os membros da Nova Academia muito contribuíram para a literatura de sua época. Antônio Coccio, chamado Sabélico, fez a crônica da história de Veneza em suas *Decades*. Andrea Navagero compôs poesias em latim quase tão perfeitas na forma, que seus patrícios o aclamaram como tendo conquistado a liderança das letras de Florença e Veneza. Marino Sanudo escreveu interessante diário sobre os acontecimentos políticos, literários e artísticos e também sobre os costumes e a moral; os 58 volumes desses *Diarii* descrevem a vida de Veneza com mais minuciosidade e vigor do que qualquer história de qualquer outra cidade da Itália.

Sanudo escrevia na vigorosa linguagem de todos os dias; seu amigo Pietro Bembo devotou metade de sua longa vida a polir um estilo artificial em latim e italiano. Pietro sorveu a cultura em seu berço, pois era filho de venezianos ricos e cultos. Além disso, como que para confirmar a pureza de sua literatura, tinha nascido em Florença, a orgulhosa terra do dialeto toscano. Estudou grego na Sicília com Constantino Lascaris e filosofia, em Pádua, com Pomponazzi. Se é que podemos julgar pela sua conduta — pois raramente levava o pecado a sério — talvez tivesse sorvido cepticismo de Pomponazzi, o qual duvidava da imortalidade da alma; era, no entanto, bastante cavalheiro para perturbar o consolo dos fiéis. Quando o temerário professor foi acusado de heresia, Bembo persuadiu Leão X a tratá-lo com indulgência.

Os mais felizes dias de Bembo foram passados em Ferrara. de seus 28 aos 36 anos de idade (1498-1506). Ali, apaixonou-se, se bem que em forma literária, por Lucrécia Bórgia, rainha daquela requintada corte. Esqueceu-se do passado duvidoso dela em Roma, presa do encanto de sua graça, do brilho de seus cabelos ao modo de Ticiano e da fascinação de sua fama; pois também a fama, à semelhança da beleza, exerce indizível fascínio. Escreveu-lhe, em forma erudita, cartas muito ternas, porém de uma ternura que podia dar-lhe segurança nos salões daquele excelente artilheiro que era Alfonso, o esposo de Lucrécia. Dedicou-lhe um diálogo em italiano sobre o amor platônico, denominado *Gli asolani* (1505) e compôs, em sua homenagem, elegias em latim tão primorosas quanto quaisquer outras da Idade de Prata de Roma. Ela lhe escrevia, cercando-se de todos os cuidados e talvez lhe tivesse enviado aquela trança de cabelos que se acha conservada, juntamente com as cartas endereçadas a ele, na Biblioteca Ambrosiana, de Milão.[47]

Bembo estava no auge de sua sedução quando se mudou de Ferrara para Urbino (1506). Era alto e simpático, de nascimento e maneiras nobres e de porte distinto, sem laivos de orgulho; sabia escrever poesia em três línguas, e suas cartas já eram valiosas. A sua conversação era a de um cristão, um erudito e um cavalheiro. O *Asolani,* de sua lavra, publicado durante sua estada em Urbino, coadunava-se com o espírito da corte. Que tópico podia ser mais agradável do que o do amor? Que *mise en scène* haveria mais apropriada para tal dissertação do que os jardins de Caterina Cornaro, em Asolo? Qual a ocasião mais conveniente senão a do casamento de uma de suas damas de honra? Quem melhor sabia falar sobre o amor, mesmo platônico, senão os três rapazes e as três donzelas, em cujos lábios Bembo colocou uma saborosa mistura de filosofia e poesia? Veneza, cujos artistas tiraram desses livros cenas e sugestões, Ferrara, cuja duqueza recebera a adorável dedicatória, Roma, onde os eclesiásticos se compraziam em *ragionar d'amore,* Urbino que se vangloriava do próprio autor — essas cidades, toda a Itália aliás, aclamaram Bembo como o mestre do sentimento delicado e do estilo rebuscado. Castiglione, ao idealizar em *O Cortesão* as discussões que tinha ouvido ou imaginado no Palácio Ducal, em Urbino, deu a Bembo o mais destacado papel no diálogo e escolheu-o para dar o fraseado das famosas passagens finais sobre o amor platônico.

Em 1512, Bembo acompanhou Giuliano de Médici a Roma. Um ano depois o irmão de Giuliano foi eleito papa — Leão X. Bembo foi logo instalado no Vaticano na qualidade de secretário do Papa. Leão X apreciava seu espírito, seu latim ciceroniano e suas delicadas maneiras. Bembo foi durante sete anos um ornamento da corte papal, ídolo da sociedade, o pai intelectual de Rafael e o favorito dos milionários e das mulheres generosas. Estava apenas nas ordens menores e aceitara a opinião corrente em Roma, de que sua união experimental com a Igreja não o impedia de ter seus pequenos amores. Vittoria Colonna, a mais pura das puras, apaixonou-se por ele.

Ao tempo em que esteve em Veneza, Ferrara, Urbino e Roma, escreveu poesias em latim, dignas de um Catulo ou Tibulo, elegias, poemas idílicos, epitáfios e odes; muitas francamente pagãs, algumas, como o *Priapo,* com a licenciosidade típica da Renascença. O latim de Bembo e Policiano era idiomaticamente perfeito, porém chegara na ocasião mal apropriada; tivessem eles nascido 14 séculos antes, estariam sendo lidos de *rigueur* nas escolas da Europa moderna. Escrevendo nos séculos XV e XVI, não podiam ser os intérpretes de seu país, de sua época e até mesmo de sua classe. Bembo percebeu isso e, num ensaio que escreveu, *Della volgar lingua,* defendeu o

emprego da língua italiana para fins literários. Tentou mostrar o caminho compondo *canzoni* à maneira de Petrarca, mas nisso a paixão que tinha em polir o que escrevia tirou toda a vitalidade de seus versos e transformou seus amores em fantasias poéticas. Contudo, muitos dos poemas foram adaptados para a música como madrigais, alguns até mesmo pelo grande Palestrina.

O sensível Bembo achou Roma uma cidade fantasma depois da morte de seus amigos Bibbiena, Chigi e Rafael. Deixou sua posição na corte pontifícia (1520) e, da mesma maneira que Petrarca, procurou a saúde e o sossego em uma casa rural, nas vizinhanças de Pádua. Ali, aos 50 anos de idade, apaixonou-se; mas esse caso não se revestiu de platonismo. Durante os 22 anos seguintes manteve união livre com Donna Morosina, que lhe deu três filhos a par de conforto, consolações, solicitude e desvelo como jamais lhe tinha proporcionado a fama, o que duplamente lhe foi benéfico no declínio de sua vida. Desfrutou ainda dos rendimentos que lhe vinham de vários benefícios eclesiásticos. Usou a riqueza em grande parte colecionando belas obras de escultura e pintura. Entre elas, Vênus e Júpiter mantinham honroso lugar ao lado de Maria e de Cristo.[48] Sua casa transformou-se em alvo da peregrinação de literatos, em um salão de artistas e de inteligências de escol. Foi desse trono que ele traçou as leis do estilo para a Itália. Mesmo quando secretário do Papa, advertira seu companheiro Sadoleto para que evitasse a leitura das Epístolas de São Paulo, receoso de que sua linguagem sem polimento lhe maculasse o gosto; "Largai essas futilidades" — disse-lhe Bembo — "pois tais absurdos não assentam bem num homem que se preza".[49] Todos os que escrevem em latim, disse ele à Itália, devem basear-se em Cícero; todos os que escrevem em italiano, em Petrarca e Boccaccio. Ele mesmo, em sua velhice, escreveu histórias sobre Florença e Veneza; são belas, porém mortas. Ao morrer Morosina, o grande estilista esqueceu-se de suas leis, de Platão, Lucrécia e Castiglione e escreveu a um amigo uma carta que, talvez entre todas as que saíram de sua pena, merece ser lembrada:

> Perdi o mais querido coração que tinha neste mundo, o coração que ternamente pairou sobre minha vida, à qual deu seu amor, sustentando-a e negligenciando-se de sua própria; um coração tão senhor de si, tão desdenhoso de fúteis embelezamentos e adornos, de seda e ouro, de jóias e tesouros valiosos, que se contentava com a simples e suprema alegria (assim me assegurou) do meu amor. Esse coração, além disso, tinha, por vestes, o mais doce, o mais gracioso e o mais esbelto corpo; ostentava belas feições e a forma mais elegantemente dotada que vi nesta terra.

Bembo não pôde esquecer as últimas palavras dela:

> "Confio-vos nossos filhos e suplico para que cuideis deles, tanto por minha causa como pela vossa. Estejais certo de que são vossos, pois jamais vos enganei, razão por que posso receber agora o corpo de Nosso Senhor com a alma em paz." Depois, em seguida a uma longa pausa, ela acrescentou: "Estejais em paz com o Senhor." Minutos depois, fechou os olhos para sempre, aqueles olhos que tinham sido as fiéis e límpidas estrelas de minha laboriosa peregrinação pela vida.[50]

Quatro anos depois, ele ainda lamentava a morte dela. Perdendo os laços que o prendiam à vida, tornou-se, por fim, religioso. Em 1539, Paulo III fê-lo sacerdote e cardeal. Foi, durante os oito anos restantes da vida, um pilar e figura exemplar da Igreja.

VII. VERONA

Se deixarmos agora o egrégio Aretino para um capítulo posterior e nos dirigirmos para os estados-vassalos ao norte e oeste, iremos encontrar neles certo encanto naquela Idade de Ouro. Treviso podia vangloriar-se de ter gerado Lourenço Lotto e Páris Bordone; sua catedral tinha uma *Anunciação* de Ticiano e um belo coro, obra de inúmeros Lombardi. A pequena cidade de Pordenone deu seu nome a Giovanni Antonio de Sacchi e ainda mostra em seu *duomo* uma de suas obras-primas, *A Madonna com Santos e Doador.* Homem de cintilante energia, confiante em si, de palavra fácil e de espada sempre pronta, estava Giovanni sempre disposto a agir onde quer que fosse. Encontramo-lo pintando quadros em Udine, Spilimbergo, Treviso, Vicenza, Ferrara, Mântua, Cremona, Piacenza, Gênova e Veneza, formando seu estilo à maneira de Giorgione, em suas paisagens, à de Ticiano, nos fundos arquitetônicos, e à de Miguel Ângelo, nos músculos. Ele aceitou prazerosamente um convite para ir a Veneza (1527), ansioso por competir com Ticiano: seu *São Martinho e São Cristóvão,* pintado para a igreja de San Rocco, atingiu efeito quase escultural com o emprego da luz e da sombra; Veneza aclamou-o como digno rival de Ticiano. Pordenone recomeçou suas viagens, casou-se três vezes, ficou sob suspeita de ter matado o irmão, foi nomeado cavaleiro pelo Rei João da Hungria (o qual jamais viu um quadro seu) e voltou a Veneza (1533) para recomeçar seu duelo com Ticiano. Esperando incitar Ticiano a terminar o quadro da batalha, no Palácio Ducal, a *Signoria* contratou Pordenone para fazer um painel na parede oposta. Repetiu-se ali a competição (1538) entre Leonardo e Miguel Ângelo, com um suplemento dramático: Pordenone usava uma espada à cinta. Sua tela — de colorido esplêndido e ação demasiado violenta — foi classificada em segundo lugar. Pordenone mudou-se para Ferrara, indo desenhar ali tapeçaria para Ercole II. Morreu duas semanas depois de sua chegada. Seus amigos disseram que tinha sido envenenado; os inimigos, porém, disseram que tinha chegado a sua hora.

Vicenza também teve dois heróis. Bartolommeo Montagna fundou uma escola de pintura, da qual saiu um sem-número de quadros de Madonas. O mais belo quadro de Montagna é a *Madonna Entronizada,* que está na Galeria Brera; assemelha-se ao de Antonello, com dois santos à direita, dois à esquerda e anjos fazendo música aos pés da Virgem. Contudo, esses anjos merecem seus nomes, e a Virgem, com atraentes feições e gracioso manto, é uma das mais belas figuras na opulenta galeria de *Madonnas* da Renascença. Os grandes dias de Vicenza, porém, aguardavam o advento de Palladio.

Verona, após orgulhosa história de 1.500 anos, tornou-se dependente de Veneza, em 1404, e assim permaneceu até 1796. Teve, no entanto, uma vida cultural muito rica. Seus pintores não se igualaram aos de Veneza, mas seus arquitetos, escultores e entalhadores não foram ultrapassados pelos da "Sereníssima" capital. Os túmulos do século XIV dos Scaliger, conquanto demasiado ornados, não sugerem falta de escultores, e a estátua eqüestre de Can Grande della Scalla, com o flutuante caparazão do cavalo descrevendo tão vivamente o movimento, apenas é sobrepujada pelas obras-primas de Donatello e Verrocchio. O mais procurado dos entalhadores na Itália foi Fra Giovanni da Verona. Ele trabalhou em muitas cidades, porém dedicou grande parte de sua vida a entalhar e gravar os assentos do coro do templo de Santa Maria, em Organo, sua terra natal.

O grande nome na arquitetura de Verona foi Fra Giocondo, a quem Vasari chamou

de "um gênio raro e universal". Helenista, botânico, antiquário, filósofo e teólogo, esse notável frade dominicano foi também um dos principais arquitetos e engenheiros de seu tempo. Lecionou latim e grego ao célebre erudito Júlio César Scaliger, que praticara medicina em Verona antes de se mudar para a França. Fra Giocondo copiou as inscrições das ruínas clássicas de Roma e apresentou um livro sobre o assunto a Lourenzo de Médici. Em suas pesquisas, descobriu a maior parte das cartas de Plínio; descobriu-as em antiga coleção existente em Paris. Durante sua estada nessa cidade, construiu duas pontes sobre o Rio Sena. Quando os detritos do Rio Brenta ameaçavam encher as lagoas que tornaram possível a construção de Veneza, Fra Giocondo persuadiu a *Signoria* a ordenar, mesmo a alto custo, o desvio do rio a fim de que fosse desaguar mais ao sul; não fosse essa providência, Veneza não seria hoje essa maravilha de ruas líquidas. Foi essa a razão por que Luigi Cornaro chamou Giocondo de o segundo fundador da cidade. Em Verona, sua segunda obra-prima é o Palazzo del Consiglio, uma simples *loggia* românica com elegante cornija e coroada das estátuas de Cornélio Nepos, Catulo, Vitrúvio, Plínio, o Moço, e Emílio Macer — todos eles antigos cavalheiros de Verona. Giocondo foi nomeado, em Roma, arquiteto da basílica de São Pedro juntamente com Rafael e Giuliano da Sangallo; morreu, porém, naquele mesmo ano (1514), na idade de 81 anos. Empregou bem a vida.

Os trabalhos de Giocondo sobre as ruínas de Roma estimularam outro arquiteto veronês, Giovanmaria Falconetto. Este, depois de desenhar todas as obras antigas de sua própria localidade, seguiu para Roma a fim de ali fazer a mesma coisa. Dedicou-se à tarefa, salvo um ou outro intervalo, durante um período de 12 anos. Voltando a Verona, ingressou em um partido político, que malogrou em suas aspirações. Teve de mudar-se para Pádua. Ali, Bembo e Cornaro encorajaram-no a adotar o desenho clássico na arquitetura. O generoso ancião abrigou, alimentou, financiou e amou Giovanmaria até o fim de seus 76 anos. Falconetto desenhou uma *loggia* para o palácio de Cornaro, em Pádua, dois dos portões dessa cidade e a igreja de Santa Maria delle Grazie. Giocondo, Falconetto e Sanmicheli constituíam um trio de arquitetos, e em sua arte encontraram rivais apenas em Roma.

Michele Sanmicheli dedicou-se especialmente às fortificações. Filho e sobrinho de arquitetos veroneses, seguiu para Roma aos 16 anos, onde analisou detidamente os antigos edifícios. Após criar nome construindo igrejas e palácios, foi incumbido por Clemente VII de construir fortificações para Parma e Piacenza. A feição característica de sua arquitetura militar era o bastião pentagonal, de cujos balcões salientes os canhões podiam atirar para cinco direções. Foi preso em Veneza, como espião, quando examinava as defesas da cidade; seus inquiridores ficaram, no entanto, tão impressionados com seus conhecimentos, que a *Signoria* contratou-o para construir fortalezas em Verona, Bréscia, Zara, Corfu, Chipre e Creta. De novo em Veneza, construiu um forte maciço no Lido. Ao preparar os alicerces, atingiu um lençol de água. Seguindo o exemplo de Fra Giocondo, mergulhou estacas duplas, puxou a água com uma bomba e assentou os alicerces no círculo seco que se formou. Foi um empreendimento arriscado, de cujo êxito se duvidou até aos últimos minutos. Os críticos prediziam que a estrutura se desmoronaria quando uma pesada artilharia entrasse em ação. A *Signoria* colocou nela os mais pesados canhões existentes em Veneza e ordenou que se atirasse com todos ao mesmo tempo. Mulheres grávidas fugiram das vizinhanças a fim de evitarem partos prematuros. Atiraram com os canhões. O forte resistiu. As mulheres voltaram, Sanmicheli foi glorificado por Veneza.

Em Verona, fez as estruturas de dois majestosos portões para a cidade, adornando-as com colunas e cornijas dóricas; Vasari comparou-as arquitetonicamente com o teatro e anfiteatro romanos que tinham sobrevivido, em Verona, desde os tempos de Roma. Construiu ali o Palazzo Bevilacqua, bem como os palácios Grimani e Mocenigo; ergueu um campanário para a catedral e um domo para o templo de San Giorgio Maggiore. Conta-nos seu amigo Vasari que Michele, embora se tivesse entregado moderadamente a alguns adultérios, tornou-se mais tarde, na vida, um cristão exemplar, indiferente a ganhos materiais e tratando todo mundo com bondade e cortesia. Legou sua experiência a Iacopo Sansovino e a um sobrinho a quem amava excessivamente. Quando teve notícia de que o sobrinho havia tombado em Chipre, ao lutar por Veneza contra os turcos, Sanmicheli foi tomado de febre, morrendo poucos dias depois. Contava então 73 anos (1559).

A Verona pertencia o melhor medalheiro da Renascença, talvez de todos os tempos.[51] Antônio Pisano, conhecido na História como Pisanello, assinava sempre o nome de *Pictor* e tinha-se na conta de pintor. Metade de uma dezena de quadros sobreviveu; são de excelente qualidade. O retrato sincero de Leonello d'Este (Bérgamo); a contemplativa *Princesa da Casa d'Este* (Louvre) num belo ambiente de flores e conchas; o *Perfil de uma Dama* (Washington); um sugestivo afresco, *São Jorge,* em Santa Anastácia, Verona; e um extraordinário estudo de luz e sombra, *Santo Eustáquio* (Londres). Contudo não são esses quadros que lhe mantiveram o nome através dos séculos. Reconquistando a habilidade e o compacto realismo dos gregos e romanos, Pisanello moldou pequenos baixos-relevos circulares, os quais muito raramente excediam de duas polegadas de diâmetro, combinando a sutileza do trabalho com a verdade, e com tal fidelidade que seus medalhões constituem as mais dignas reproduções que temos dos vários vultos notáveis da Renascença. Não são trabalhos profundos; não têm toques filosóficos, porém são tesouros de laborioso trabalho de arte e iluminura histórica.

Excetuando Pisanello e os Caroto, Verona, em matéria de pintura, permaneceu medieval. Após a queda dos Scaliger, ela passou tranqüilamente para um papel secundário. Não era, como Veneza, um Rialto, onde se aglomeravam mercadores de uma dezena de países, cada um com sua religião, provocando atritos com seus dogmas. Não era, como a Milão de Lodovico, uma força política, tampouco, como Florença, um centro de finanças, nem, como Roma, uma casa internacional. Não se achava tão próxima do Oriente nem tão cativada pelo humanismo para tingir seu mundo cristão com o paganismo; prosseguia satisfeita com os temas medievais e raramente refletia, em sua arte, o sabor agradável que evocavam os nus de Giorgione, Ticiano, Correggio e Rafael. Num período posterior, um de seus filhos, na verdade conhecido pelo seu nome, seguiu prazerosamente o tema pagão. Contudo, esse filho, Paolo Veronese, tornou-se na vida mais veneziano do que veronês. Verona continuou, pois, tranqüila.

No século XIV, seus pintores continuavam ainda à altura de sua época; note-se como Pádua chamou um deles — Altichiero da Zevio — para decorar a capela de San Giorgio. Em fins daquele século, Stefano da Zevio foi a Florença, onde aprendeu a tradição giottesca de Agnolo Gaddi; voltando a Verona, pintou afrescos que Donatello considerou os melhores que até então tinham sido feitos naquelas paragens. Seu discípulo, Domenico Morone, ultrapassou-o, estudando as obras de Pisanello e dos Bellini; a *Derrota dos Buonacolsi,* no Castello de Mântua, iguala-se aos densos pano-

ramas de Gentile. Francisco, filho de Domenico, com seus murais, fez, juntamente com o trabalho de Fra Giovanni, com que a sacristia de Santa Maria, em Organo, se tornasse uma das preciosidades da Itália. Girolamo dai Libri, discípulo de Domenico, pintou, na idade de 16 anos (1490), na mesma igreja favorita, um quadro no altar — *Descida da Cruz* — "o qual, quando retiraram o pano que o cobria, provocou tal admiração, que todo mundo na cidade correu para felicitar o pai do artista";[52] a paisagem foi uma das melhores da arte do século XV. Girolamo pintou em outro de seus quadros (Nova York) uma árvore com tal realismo — segundo a palavra de um santo dominicano — que os pássaros chegavam a querer empoleirar-se em seus ramos. O grave Vasari, ele mesmo, confessa que, numa *Natividade* que Girolamo pintou para o templo de Santa Maria, em Organo, podiam contar-se os pêlos dos coelhos.[53] O pai de Girolamo recebeu o nome de dai Libri por causa da habilidade que tinha em iluminar manuscritos. O filho continuou com a arte dele e chegou a sobressair-se entre todos os outros miniaturistas da Itália.

Por volta de 1462, Iacopo Bellini pintou em Verona. Um dos rapazes que o serviram foi Liberale, que, mais tarde, recebeu o nome de sua cidade; através désse Liberale da Verona foi que entrou na pintura veronesa algo do colorido e da vitalidade de Veneza. Liberale, à semelhança de Girolamo, achou que prosperaria melhor iluminando manuscritos; ganhou 800 coroas, em Siena, com suas miniaturas. Maltratado na velhice pela sua filha casada, legou sua propriedade a um discípulo, Francisco Torbido, com quem passou a residir, tendo morrido na idade razoável de 85 anos (1536). Torbido estudou também com Giorgione, sobressaindo-se com relação a Liberale que, nisso, o perdoou. Outro dos discípulos, Giovanfrancesco Caroto, ficou fortemente influenciado pelo magistral políptico de Mantegna, em San Zeno; foi a Mântua estudar com o velho mestre e progrediu tanto que Mantegna expediu os trabalhos de Caroto como sendo seus. Giovanfrancesco fez excelentes retratos de Guidobaldo e Elisabetta e do duque e duqueza de Urbino. Voltou rico a Verona e pôde, de quando em vez, manifestar livremente seu pensamento. Ao ser acusado por um sacerdote de fazer figuras lascivas, perguntou: "Se as figuras pintadas o impressionam tanto assim, como se pode então confiar-lhe a carne e o corpo?"[54] Era um dos poucos pintores veroneses que se desviavam dos temas religiosos.

A lista dos pintores da Renascença fica relativamente completa se acrescentarmos àqueles homens as figuras de Francesco Bonsignori, Paolo Morando, denominado Cavazzolo, Domenico Brusasorci e Giovanni Caroto (o irmão mais moço de Giovanfrancesco). Eram quase todos homens bons; Vasari teve boas palavras para quase todos eles; suas vidas, para artistas que eram, foram comedidas, e seus trabalhos tinham uma beleza serena e sadia que refletia sua natureza e ambiente. Verona foi uma nota religiosa e tranqüila na sinfonia da Renascença.

CAPÍTULO XII

Emília e as Marcas

1378—1534

I. CORREGGIO

A 50 milhas ao sul de Verona, chega-se à velha Via Emília, a qual, partindo de Piacenza, estende-se por 175 milhas, atravessando Parma, Reggio, Módena, Bolonha, Ímola, Forli e Cesena e alcançando Rimini. (Todas essas cidades, juntamente com Ferrara e Ravena, constituem *o compartimento* [município] moderno de Emília. A sudeste de Rimini acham-se as Marcas — províncias da fronteira — de Pesaro, Urbino, Ancona, Macerata e Ascoli Piceno.) Deixemos Piacenza e (no momento) Parma, a fim de observarmos uma pequena comuna a oito milhas a nordeste de Reggio, que partilha de seu nome. Correggio é uma das várias cidades da Itália que apenas são lembradas pelos gênios aos quais elas deram um cognome. Sua família reinante chamava-se também Correggio; um de seus membros era Niccolò da Correggio, que escreveu delicados versos para Beatrice e Isabella d'Este. A cidade era um lugar em que se podia esperar o nascimento e a morte de um gênio, não, porém, a sua estada ali, pois não possuía arte de valor ou clara tradição que pudesse dar aos capazes instrução e forma. Nas primeiras décadas do século XVI, a casa de Correggio era chefiada pelo conde Gilberto X; sua esposa, Veronica Gambara, era uma das grandes damas da Renascença. Ela sabia falar latim, conhecia filosofia escolástica, escreveu um comentário sobre a teologia patrística, compôs delicados versos no estilo de Petrarca e foi chamada a "décima Musa". Transformando sua pequena corte em um salão para artistas e poetas, auxiliou a espalhar aquela veneração romântica pela mulher que então começara a substituir, nas classes altas da Itália, a adoração medieval pela Virgem Maria, e ia moldando a arte italiana na apresentação dos encantos femininos. Escreveu, em 3 de setembro de 1528, a Isabella d'Este que "nosso mestre Antônio Allegri acabou de terminar uma obra-prima, a pintura de Madalena no deserto, na qual exprime toda a sublime arte de que é um grande mestre".[1]

Foi esse Antônio Allegri que, inconscientemente, tomou o nome de sua cidade e tornou-a famosa, muito embora o nome de sua família pudesse muito bem exprimir a alegre natureza de sua arte. Seu pai foi um pequeno proprietário de terras que prosperou bastante para conseguir para o filho uma noiva com um dote de 257 ducados ($6.425?). Ao mostrar Antônio certa inclinação para o desenho e pintura, passou a ser aprendiz de seu tio Lourenço Allegri. Não sabemos quem o ensinou depois; alguns dizem que foi a Ferrara estudar com Francisco de Bianchi-Ferrari, depois nas oficinas de Francia e Costa, em Bolonha, em seguida partiu com este último para Mântua, onde sentiu influência dos afrescos maciços de Mantegna. Seja como for, passou a maior

parte de sua vida em Correggio, em relativa obscuridade e, presumivelmente, foi o único nesssa cidade que suspeitou de que figuraria algum dia entre os "imortais". Parece que estudou as gravuras que Marcantonio Raimondi havia feito de Rafael e, provavelmente, viu, talvez em cópias existentes, os principais trabalhos de Leonardo. Tudo isso exerceu influência em seu estilo inteiramente individual.

A seqüência de seus temas corresponde ao declínio da religião nas classes cultas da Itália, nos primeiros 25 anos do século XVI, e à ascensão dos temas e patrocínio seculares. Seus primeiros trabalhos, até mesmo os que pintou para compradores particulares, mais uma vez descreviam — na maioria, para as igrejas — a história cristã: *A Adoração dos Magos*, no qual a Virgem tem um rosto bonito de moça que Correggio mais tarde confinou a caracteres subordinados; *A Família Sagrada; A Madonna de São Francisco*, ainda tradicional em todos os seus característicos; *O Repouso na Volta do Egito*, bem original em sua composição, colorido e caracterização; *La Zingarella*, no qual a Virgem, inclinando-se ternamente para o filho, está desenhada com toda a graça de Correggio, e a *Madonna Adorando o Filho*, que torna a criança a fonte radiante daquela ilustração da cena.

Seus temas pagãos advieram de estranha incumbência. Em 1518, Giovanna da Piacenza, abadessa do convento de São Paulo, em Parma, contratou-o para decorar-lhe os aposentos. Ela era mais aristocrática do que devota; escolheu como tema dos afrescos a casta Diana, deusa da caça. Correggio pintou sobre a lareira Diana em um esplêndido carro; acima dela, em 16 seções radiais convergindo para a cúpula, pintou cenas da mitologia clássica: numa, um cão apaixonadamente acariciado por uma criança, exprime com notável olhar o temor de ser sufocado por tanto amor, e deixa acanhadas todas as figuras humanas e divinas que se acham espalhadas em volta. Desse tempo em diante, o corpo humano, quase sempre nu, tornou-se para Correggio o principal elemento nas decorações. Os motivos pagãos começaram a entrar até mesmo em seus temas cristãos. A abadessa arrancara-o do cristianismo.

Seu êxito fez sensação em Parma e trouxe-lhe incumbências lucrativas. Por volta de 1519, pintou *O Casamento Místico de Santa Catarina* (Nápoles); a Virgem e a santa apareciam realmente belas naquele quadro. Contudo, quatro anos depois, Correggio ultrapassou sua beleza quando usou o mesmo tema para o quadro que constitui um dos tesouros do Louvre — rostos encantadores, uma paisagem maravilhosa e o interessante jogo de luz e sombras sobre graciosa indumentária e cabelos ondulados.

Em 1520, Correggio aceitou árdua tarefa de Parma, a de pintar afrescos na cúpula, tribuna e capelas laterais de uma nova abadia beneditina, a igreja de São João Evangelista. Labutou durante quatro anos e, em 1523, passou a residir em Parma com a esposa e filhos para ficar mais próximo do trabalho. Reproduziu, no domo, os Apóstolos sentados, em círculo, sobre delicadas nuvens, os olhos pousados em Cristo, cuja figura, colocada em perspectiva e vista de baixo, dá uma ilusão extraordinária de distância. O esplendor desse domo está nas figuras dos Apóstolos soberbamente modeladas, algumas delas completamente nuas, rivalizando com os deuses de Fídias e, talvez, deixando transparecer nos músculos esplêndidos as figuras que Miguel Ângelo havia pintado no teto da Capela Sistina 12 anos antes. Num tímpano entre dois arcos, um vigoroso Santo Ambrósio discute teologia com o apóstolo João, que ali aparece tão belo quanto qualquer efebo do Partenão. Formas jovens e ardentes, teoricamente de anjos, cobrem os pequenos intervalos. O renascimento da Grécia, já antigo em humanismo e em Manucci, surge ali, na arte crista, com todo vigor.

Em 1522, a grande catedral de Parma abriu suas portas ao jovem artista e obrigou-se a pagar-lhe mil ducados para pintar as capelas, a abside, o coro e o domo. Nessa tarefa ele trabalhou, entre um intervalo e outro, durante oito anos, desde 1526 até sua morte. Escolheu para o domo a Assunção da Virgem e chocou muitos dos cônegos da catedral ao exibir naquela pintura culminante um agitado espetáculo de carne humana. No centro, a Virgem, reclinando-se no ar, eleva-se para o céu com os braços estendidos para ir de encontro ao Filho, ao redor e embaixo dela uma hoste celestial de Apóstolos, discípulos e santos — magnificentes figuras dignas de Rafael — parece soprá-la para cima com o ar de sua adoração, e, apoiando-a vê-se um grupo de anjos parecendo rapazes e moças sadios, todos ostentando o esplendor de sua nudez; estes são os mais belos nus de adolescentes na arte italiana. Um dos cônegos, embaraçado com tantos braços e pernas, tachou a pintura de "guisado de rãs"; ao que parece, os outros membros do cabido mostraram-se hesitantes quanto àquela mistura de carne humana celebrando a Virgem. Tem-se a impressão de que o trabalho de Correggio ficara interrompido por algum tempo.

Ele estava, naquela época (1530), a caminho da meia-idade e aspirava a paz de uma vida rural. Comprou alguns acres de terra fora de Correggio e, como o pai, transformou-se em proprietário. Esforçou-se por sustentar a família e o sítio com o produto de suas pinturas. Durante suas grandes incumbências e depois delas, produziu uma série de quadros religiosos, quase todos magistrais: *Madalena Lendo*; *A Virgem de São Sebastião* — a mais bela Virgem de Correggio; a *Madonna della Scodella* — "com uma vasilha" e um *Bambino* incomparável; a *Madonna di San Girolamo*, a que, às vezes, se chamou de *Il Giorno (O Dia)*, em cujo quadro San Girolamo é digno de Miguel Ângelo; nele, o anjo, segurando o livro diante da criança, é uma figura de beleza feminina; Madalena pousando a face sobre a coxa da criança é a mais pura e a mais terna das pecadoras, e o tom cheio das cores vermelha e amarela torna a tela digna de Ticiano em seu melhor trabalho. Finalmente, teve outra pintura, *A Adoração dos Pastores*, a que a fantasia de muitos deu o nome de *La Notte (A Noite)*. O que interessou Correggio nessas pinturas não foi o sentimento religioso, porém os valores estéticos — a adorável devoção da jovem mãe, ela mesma tão bela com seu rosto oval, os cabelos brilhantes, os olhos cerrados, o nariz delicado, os lábios finos e o colo cheio, ou os músculos masculinos dos santos atletas, ou o encanto de Madalena, ou a carne rosada da criança. Descendo dos tablados da catedral, Correggio entregou-se à feitura de quadros de beleza terrena.

Por volta de 1523, uma série de encomendas de Federigo II Gonzaga fez com que exprimisse completamente o elemento pagão em sua arte. Desejando cortejar o favor de Carlos V, aquele marquês encomendou um quadro após outro, enviou-os, como presentes, ao imperador, recebendo o que tanto cobiçava, o título de duque. Correggio pintou para ele, que havia sido educado no paganismo de Roma, uma série de motivos mitológicos, comemorando os triunfos olímpicos no amor e no desejo. Em *A Educação de Eros*, Vênus venda os olhos de Cupido (receosa de que a raça humana venha a desaparecer); em *Júpiter e Antíope*, o deus, disfarçado de sátiro, aproxima-se da dama que se acha nua sobre a relva, entregue ao sono; em *Dânae*, um arauto alado prepara para a vinda de Júpiter uma bela virgem, a qual despe, enquanto, ao lado dela, dois *putti* brincam felizes, indiferentes à moralidade dos deuses; em *Io*, Júpiter desce de uma nuvem que o ocultava e agarra com mão onipotente uma dama robusta que hesita graciosamente, e termina cedendo àquele desejo que não a deixa de lison-

jear. Em o *Rapto de Ganimedes*, um belo rapaz é levado ao céu por uma águia que tem pressa de atender às necessidades do ambidestro deus dos deuses. Em *Leda e o Cisne*, o amante é um cisne, porém o motivo é o mesmo. Mesmo em *A Virgem e São Jorge*, dois cupidos nus brincam diante da Virgem, e São Jorge, em sua armadura brilhante, é, fisicamente, o ideal da mocidade da Renascença.

Não devemos concluir disso que Correggio fosse mero sensualista com propensão para pintar a carne. Ele amava a beleza; talvez a amasse imoderadamente. Naqueles quadros mitológicos, acentuou essa camada demasiadamente; contudo, em suas Madonas, rendeu justiça a uma beleza mais profunda. Ele mesmo, enquanto se via às voltas com as pinturas olímpicas, vivia como burguês muito moderadamente e completamente devotado à família; raramente saía de casa quando não o fosse para trabalhar. "Sentia-se satisfeito com pouca coisa", diz-nos Vasari, "e viveu como bom cristão."[2] Consta que era tímido e melancólico; quem não seria melancólico saindo de um constante sonho de coisas encantadoras para entrar todos os dias em um mundo de adultos deformados?

Talvez tivesse ocorrido alguma discussão sobre o pagamento do trabalho na catedral. Ao visitar Parma, Ticiano dela teve conhecimento e deu sua opinião dizendo que, se pudesse virar o domo de cabeça para baixo e enchê-lo de ducados, todo esse dinheiro não seria suficiente para pagar o que Correggio ali havia pintado. Em todo o caso, o pagamento teve qualquer relação com a morte prematura do artista. Recebeu, em 1534, uma prestação de 60 coroas, tudo em moedas de cobre. Carregando esse peso de metal, saiu a pé de Parma; no caminho, sentiu muito calor e bebeu muita água; apanhou uma febre e morreu em sua propriedade em 5 de março de 1534. Tinha 40 anos de idade (segundo alguns, 45).

Para uma vida tão curta, sua produção foi extraordinária, muito maior do que tudo o que Leonardo, ou Ticiano, ou Miguel Ângelo, ou qualquer outro, com exceção de Rafael, pôde exibir em seus primeiros 40 anos. Correggio iguala-se a todos eles na graça das linhas, no suave contorno das formas e no descrever a textura viva da carne humana. Seu colorido reveste-se de uma qualidade líquida e radiante, vibrante de reflexos e transparências, mais suave — com os tons lilás, alaranjados, róseos, azuis e prateados — do que o ofuscante brilho dos venezianos que apareceu depois. Era um mestre do *chiaroscuro*, da luz e da sombra em suas infindáveis combinações e revelações e, em algumas de suas Madonas, a matéria torna-se quase uma forma e função de luz. Experimentou corajosamente esquemas de composição — piramidais, diagonais e circulares; mas, nos afrescos da cúpula, deixou a harmonia resvalar por uma superabundância de pernas de apóstolos e anjos. Abusava muito da perspectiva, de modo que as figuras que pintava nas cúpulas, muito embora fossem desenhadas como o exigiria a ciência, pareciam atravancadas e desajeitadas, como o Cristo ascendente da igreja de São João Evangelista. Por outro lado, não dava atenção à mecânica, razão por que a muitos de seus caracteres, como acontece com Micawber, faltam visivelmente todos os meios de apoio. Pintou alguns motivos religiosos com requintada delicadeza, contudo seu interesse primacial se concentrava no corpo — em sua beleza, movimentos, atitudes e alegrias. Suas últimas pinturas simbolizavam, no século XVI da arte italiana, o triunfo de Vênus sobre a Virgem.

Exerceu influência na Itália e França e nisso teve apenas um rival, Miguel Ângelo. Nos últimos anos do século XVI, a escola de pintura de Bolonha, dirigida por Carracci, tomou-o como modelo; seus adeptos, Guido Reni e Domenichino, fundaram,

com base em Correggio, uma arte de excelência física e de sentimentos sensuais. Charles Le Brun e Pierre Mignaud importaram para a França e desenvolveram em Versalhes um róseo e voluptuoso estilo de decorações por meio de figuras pagãs, cupidos e querubins rechonchudos. Mais que Rafael, Correggio conquistou a França e deixou sobre a arte daquele país uma influência que durou até ao advento de Watteau.

Na própria Parma, Francisco Mazzuoli, por um capricho italiano denominado *il Parmigianino* — o pequeno Parmesão — continuou seu trabalho, transformando-o depois. Tendo ficado órfão (1504), foi educado por dois tios pintores, de modo que seu talento amadureceu rapidamente. Aos 17 anos, foi incumbido de decorar a capela daquela mesma igreja — São João Evangelista — na qual Correggio estava pintando o domo; seu estilo nos afrescos atingiu uma graciosidade quase idêntica à de Corregio, a que acrescentou o gosto muito peculiar que tinha pela indumentária fina. Pintou, mais ou menos naquele tempo, notável retrato de si mesmo como se fosse visto no espelho; é um dos mais interessantes *autorittrati* na arte, revelando um rapaz distinto, sensível e altivo. Ao ser Parma sitiada pelas tropas do Papa, seus tios encaixotaram o quadro e outras pinturas suas e enviaram Francisco com eles a Roma (1523) para ali estudar os trabalhos de Rafael e Miguel Ângelo, e conseguir os favores do Papa Clemente VII. Estava a caminho do êxito, quando o saque de Roma forçou-o a fugir para Bolonha (1527), onde um artista, companheiro seu, lhe roubou todas as gravuras e desenhos. Presumivelmente, os tios que o protegiam teriam morrido naquela ocasião. Ganhou o pão, pintando para Pedro Aretino a majestosa *Madonna della Rosa*, antigamente existente em Dresden, e para algumas freiras a *Santa Margherita*, que ainda existe em Bolonha. Quando Carlos V ali chegou para reorganizar a devastada Itália, Francisco pintou-lhe o retrato a óleo; o imperador gostou do trabalho, e teria feito a fortuna do artista não tivesse Parmigianino levado o retrato de volta para a oficina para lhe dar os últimos retoques, e com isso deixou de se avistar novamente com Carlos V.

Parmigianino voltou para Parma (1531) e aí recebeu a incumbência de pintar uma abóbada na igreja da Madonna della Steccata. Estava então no auge de sua força e sua produção incidental foi de alta categoria: *Escravo Turco* que se parece mais com uma princesa, o *Casamento de Santa Catarina* que se iguala à disposição do tema de Correggio, com crianças de beleza não terrena, e o retrato anônimo que se alega ser o de sua amante Antea, descrita como uma das mais famosas cortesãs daquele tempo; mas ali ela aparece com expressão angelical, a indumentária demasiado suntuosa, quase semelhante à de uma rainha.

Ferido, talvez, por desventuras e pela pobreza, tornou-se depois extremamente interessado pela alquimia e assim negligenciou-se da pintura para erigir fornos com o propósito de improvisar o ouro. Os eclesiásticos da igreja de São João, não conseguindo fazê-lo voltar ao trabalho, ordenaram a prisão dele por violação do contrato. O pintor fugiu para Casalmaggiore, meteu-se em alambiques e cadinhos, deixou a barba crescer, descuidou a própria saúde e acabou apanhando fortíssimo resfriado, morrendo em 1540 repentinamente como Correggio

II. BOLONHA

Se desprezamos Reggio e Módena, movidos por uma pressa inconveniente, não é porque não tivessem tido essas cidades heróis que se sobressaíssem na espada, no pin-

cel e na pena. Em Reggio, um monge agostiniano, Ambrogio Calepino, compilou um dicionário latino-italiano que, em edições sucessivas, transformou-se em um léxico poliglota de 11 línguas (1590). A pequena Carpi tinha uma bela catedral que fora projetada por Baldassare Peruzzi (1514). Módena teve um escultor, Guido Mazzoni, que chocou seus concidadãos com o realismo de uma terracota — o *Cristo Morto*. Os assentos do coro do século XV, na catedral do século XI, rivalizavam, em beleza, com a fachada e o campanário. Pellegrino da Módena, que trabalhara com Rafael, em Roma, e voltara depois para sua terra natal, teria sido um pintor de renome, não tivesse sido ele assassinado por bandidos que queriam matar-lhe o filho. Sem dúvida, a violência na Renascença eliminou um regimento de grandes gênios em potencial que se ia formando.

Bolonha, situada no principal cruzamento das rotas de comércio da Itália, continuou a prosperar, embora sua liderança intelectual estivesse passando para Florença, ao ser destronado o escolasticismo pelo humanismo. Sua universidade, naquele tempo, apenas uma das muitas existentes na Itália, não podia mais dar aos papas e imperadores as doutrinas das leis, contudo, sua escola de medicina continuava ainda no mais alto grau. Os papas reivindicavam Bolonha como sendo um dos Estados Pontifícios; o cardeal Albornoz havia, por algum tempo, insistido nessa reivindicação (1360); todavia, o cisma da Igreja entre papas rivais (1378-1417) reduziu o domínio papal a mero ponto técnico. Uma família rica, a dos Bentivogli, passou a dominar politicamente, mantendo durante todo o século XV uma ditadura moderada, a qual observava as formas republicanas e reconhecia, sem lhe dar porém atenção, a supremacia dos papas. Giovanni Bentivoglio, como *capo* ou chefe do Senado, governou Bolonha durante 37 anos (1469-1506), com bastante justiça e sabedoria a ponto de granjear a admiração de príncipes e a afeição do povo. Pavimentou ruas, melhorou as estradas e construiu canais; deu assistência aos pobres e organizou trabalhos públicos para mitigar o desemprego. Apoiou ativamente as artes. Foi ele que trouxe Lourenço Costa a Bolonha; Francia pintou para ele e para os filhos; Filelfo, Guarino, Aurispa e outros humanistas foram bem acolhidos na corte de Bolonha. Durante os últimos anos de seu governo, abespinhado por uma conspiração para depô-lo, usou métodos rudes para manter sua ascendência, perdendo assim a estima do povo. Em 1506, o Papa Júlio II avançou sobre Bolonha com um exército, e exigiu sua abdicação. Ele cedeu pacificamente. Permitiram-lhe que deixasse a cidade. Morreu em Milão dois anos depois. Júlio II concordou em que Bolonha fosse, dali por diante, governada pelo Senado, sujeita, porém, a veto de um legado papal toda legislação contrária à Igreja. O governo dos papas provou ser mais ordeiro e liberal do que o dos Bentivogli; não houve empecilhos no governo local. A universidade gozava de notável liberdade acadêmica. Bolonha permaneceu Estado Papal, tanto de fato como no nome, até ao advento de Napoleão (1796).

A Bolonha da Renascença orgulhava-se de sua arquitetura civil. A corporação de mercadores ergueu elegante Mercanzia — Câmara de Comércio (1382) — e a dos advogados reconstruiu (1384) seu imponente Palazzo dei Notari. Os nobres erigiram belos palácios como o de Bevilacqua, onde o Concílio de Trento, em 1547, realizou suas sessões, e o Palazzo Pallavicini que um contemporâneo descreveu como "não sendo indigno de um rei".[3] O maciço Palazzo del Podestà, sede do governo, recebeu nova fachada (1492), tendo Bramante projetado imponente escada espiral para o Palazzo Comunale. Muitas fachadas tinham arcadas ao nível da rua, de modo que se po-

dia andar muitas milhas no coração da cidade sem se expor — exceto nos cruzamentos — ao sol ou à chuva.

Enquanto na universidade, cépticos, como Pomponazzi, discutiam a imortalidade da alma, o povo e seus governantes construíam novas escolas, adornavam ou reparavam as antigas, e levavam, cheios de esperanças, oferendas para os santuários que operavam milagres. Os frades franciscanos acrescentaram à sua pitoresca igreja de São Francisco um dos mais belos campanários da Itália. Os dominicanos enriqueceram o coro de sua igreja de São Domingos com assentos laboriosamente lavrados e marchetados por Fra Damiano de Bérgamo, e contrataram Miguel Ângelo para esculpir quatro figuras para o tabernáculo, no qual se achavam zelosamente conservados os restos mortais de seu fundador. O grande orgulho e a tragédia da arte bolonhesa foi a catedral de São Petrônio. No século V, Petrônio tinha servido à cidade como bispo, tendo sido profundamente amado devido a suas obras de beneficência. Em 1307, muitos dos que o veneravam afirmaram que a água do poço, situado debaixo de seu túmulo, lhes havia curado a cegueira, surdez ou outras enfermidades ao lavarem nela as partes doentes. A cidade logo teve de prover acomodações para as centenas de peregrinos que ali afluíam para curar-se de seus males. Em 1388, o conselho da comuna decretou que se devia construir uma igreja para São Petrônio numa escala que relegasse a plano inferior a dos florentinos e seu *duomo*. Era para ser de 700 por 460 pés, com um domo que se elevasse a 500 pés acima do solo. O dinheiro mostrou-se menos fácil que o orgulho; ficaram terminados apenas o transepto, a nave, as alas e a parte inferior da fachada. Contudo, essa parte inferior é uma obra-prima que atesta as nobres aspirações e o gosto da arte da Renascença. Os umbrais e a arquitrave do portal foram esculpidos com baixos-relevos (1425-38), desafiando com seus motivos e superando em vigor as portas de Ghiberti, do batistério florentino, a elas cedendo apenas na maneira requintada do acabamento; no frontão, juntamente com as figuras não muito bonitas de Petrônio e Ambrósio, uma *Madonna e o Menino* esculpidos no círculo, dignos de se comparar com a *Pietà* de Miguel Ângelo. Esses trabalhos de Iacopo della Quercia de Siena serviram de inspiração para Miguel Ângelo. Este teria poupado os músculos exagerados de seu estilo de escultura se tivesse aceito algo mais da pureza clássica que se vê nos desenhos de della Quercia.

Em Bolonha, a escultura rivalizava com a arquitetura. Propércia dei Rossi esculpiu um baixo-relevo para a fachada de São Petrônio; foi tão elogiado que Clemente VII, ao chegar um dia a Bolonha, pediu para ver Propércia; ela, porém, havia morrido naquela mesma semana. Alfonso Lombardi, cujos baixos-relevos conquistaram o elogio de Miguel Ângelo, entrou na História, nas águas de Ticiano. Sabendo que Carlos V, durante a conferência em Bolonha (1530), ia posar para Ticiano, convenceu o pintor a tomá-lo como criado. Enquanto Ticiano pintava, Alfonso, às ocultas, ia modelando o imperador no gesso. Carlos V pressentiu-o e pediu para ver o trabalho que havia feito; gostou e pediu-lhe que fizesse um igual em mármore. Carlos V pagou mil coroas a Ticiano e ordenou-lhe que desse metade a Alfonso. Lombardi levou o busto de mármore a Carlos, em Gênova, e recebeu ali mais 300 coroas. Agora célebre, Alfonso foi levado a Roma pelo cardeal Hipólito dei Médici, sendo encarregado por ele de esculpir os túmulos de Leão X e Clemente VII. Mas o cardeal morreu em 1535 e Alfonso, perdendo as encomendas e seu protetor, seguiu-o no túmulo, decorrido um ano.

A pintura, na Bolonha do século XIV, consistia principalmente em iluminura; ao passar para murais, seguiu um rígido estilo bizantino. Ao que parece, foram dois ar-

tistas de Ferrara que despertaram os pintores bolonheses daquele *rigor mortis* de Bizâncio. Quando Francisco Cossa foi residir em Bolonha (1470), havia ainda em sua pintura certa severidade e rigidez escultural de linha à feição de Mantegna, contudo aprendeu a imprimir em suas figuras sentimento e dignidade, dando-lhes movimento e banhando-as com um vivo cenário de luz. Lourenço Costa chegou a Bolonha quando era moço de 23 anos (1483), e ali permaneceu durante 26 anos. Arranjou uma oficina na mesma casa em que Francia tinha a sua; os dois logo se tornaram amigos e, nesse convívio, beneficaram-se mutuamente; às vezes pintavam, juntos, um quadro. Costa conquistou elogios e ducados de Giovanni Bentivoglio, pintando a excelente *Madonna Entronizada*, em São Petrônio. Ao fugir Giovanni ante a aproximação do terrível Júlio (1506), Costa aceitou convite para ser o sucessor de Mantegna, em Mântua.

Entrementes, Francisco Francia ia-se tornando o chefe e soberano da escola bolonhesa. Seu pai era Marco Raibolini; como havia liberdade, na Itália, de se poder escolher sobrenomes, Francisco tornou-se conhecido pelo nome do ourives do qual fora aprendiz. Durante muitos anos praticou a arte de ourives, *niello*, esmaltação e gravações. Tornou-se mestre em cunhagem, tendo gravado as moedas da cidade para Bentivoglio e os papas; suas moedas distinguiram-se tanto pela beleza, que ficaram logo fazendo parte dos objetos dos colecionadores, tendo atingido preços altos em seguida a sua morte. Vasari descreve-o como sendo bondosa criatura, "de palestra tão interessante que distraía os indivíduos mais melancólicos, tendo conquistado a afeição de príncipes e grandes senhores e de todos os que o conheciam".[4]

Não sabemos dizer o que fez Francia dedicar-se à pintura. Bentivoglio descobriu seu talento e encarregou-o — já então na idade de 49 anos — de pintar uma peça do altar para uma capela do templo de San Giacomo Maggiore (1499). Aquele ditador ficou satisfeito com a obra e contratou-o para pintar murais em seu palácio. Foram destruídos quando a populaça saqueou sua residência em 1507, porém temos a palavra de Vasari, o qual diz que aqueles afrescos e outros mais "elevaram de tal forma o nome de Francia na cidade, que chegou a ser considerado um deus".[5] Encomendas começaram a chover sobre ele. Talvez tivesse aceito muitas, não permitindo isso que amadurecesse sua habilidade em potencial. Mântua, Reggio, Parma, Luca e Urbino receberam painéis de sua lavra; a Pinacoteca bolonhesa contém uma porção deles; Verona possui a *Família Sagrada*; Turim, o *Sepultamento*; o Louvre, a *Crucificação*; Londres, um *Cristo Morto* e um extraordinário retrato de Bartolommeo Bianchini; a Biblioteca Morgan, a *Virgem e o Menino*; e o Museu Metropolitano de Arte, um interessante retrato de Federigo Gonzaga, na sua mocidade. Nenhum deles é de primeira ordem, porém cada um é gracioso em seu desenho, suave no colorido e cheio de ternura e religiosidade, o que os torna arautos de Rafael.

A amizade que se nota na correspondência epistolar de Francia com Rafael é um dos mais agradáveis episódios da Renascença. Timoteo Viti figurou entre os discípulos de Francia, em Bolonha (1490-5), e foi, em Urbino, um dos primeiros professores de Rafael; é possível que algumas qualidades de Francia se tivessem passado para o jovem artista.[6] Ao alcançar fama em Roma, Rafael convidou Francia para que fosse visitá-lo. Ele se desculpou dizendo que estava muito velho e escreveu um soneto louvando Rafael. Este lhe enviou uma carta (5 de setembro de 1508) eivada da cortesia da Renascença:

Mio caro M. Francesco:

Acabo de receber vosso retrato que me trouxeram em boas condições, pelo qual vos agradeço muito calorosamente. É uma belíssima pintura, tão cheia de vida que, às vezes, até me engano julgando estar em vossa companhia e ouvir vossas palavras. Peço relevardes a demora com o meu retrato, o qual, devido a importantes e incessantes ocupações, não pude executar com minhas próprias mãos, conforme combinamos... Entretanto, vou enviar outro desenho, o da Natividade, que fiz em meio a muitos outros e que me deixa até acanhado; estou enviando esse trabalho insignificante mais como prova de obediência e amizade do que de qualquer outra coisa mais. Se, em troca, receber [o desenho de] a história de Judite, colocá-lo-ei entre os objetos que me são os mais caros e preciosos.

Monsignor il Datario aguarda vossa pequena *Madonna* com grande ansiedade e o cardeal Riario, a grande. Aguardo-os com a grande satisfação e prazer que sempre encontro ao ver todos os vossos trabalhos, os quais sempre elogio, não tendo jamais visto outros que os ultrapassem em beleza e concepção.

Entrementes, animai-vos e cuidai de vós com a prudência que vos é habitual. Podeis estar certo de que sinto vossas aflições como se fossem minhas. Continuai a ser meu amigo como eu o sou vosso de todo o coração.

Sempre ao vosso inteiro dispor,
Raffaelle Sancio.[7]

Vemos certo floreado na delicada missiva, mas que essa afeição mútua era real, podemos constatá-lo em outra carta, com a qual Rafael enviou seu célebre quadro *Santa Cecília* a Francia a fim de que fosse colocado em uma capela, em Bolonha, pedindo-lhe, ao mesmo tempo, "como amigo, que corrija qualquer erro que possa encontrar".[8] Vasari relata que Francia ficou tão impressionado com a beleza do quadro, que reconheceu sua própria inferioridade; perdeu toda a vontade de pintar, adoeceu e morreu logo depois; contava então 67 anos de idade (1517). É este um dos muitos duvidosos relatos de Vasari sobre mortes; contudo, acrescenta ele delicadamente que havia outras teorias a respeito.

Talvez, antes de sua morte, Francia tivesse visto algumas gravuras que seu discípulo Marcantonio Raimondi fizera, em Roma, dos desenhos de Rafael. Visitando Veneza, Marcantonio viu algumas que Albrecht Dürer havia feito em cobre e madeira; ele despendeu quase todo o dinheiro da viagem na compra de 36 gravuras de madeira que o mestre de Nuremberg fizera sobre a Paixão de Cristo; reproduziu-as no cobre, tirou cópias e vendeu-as como sendo trabalhos de Dürer. Indo a Roma, gravou no cobre um desenho de Rafael; fê-lo com tal fidelidade que o pintor permitiu que gravasse uma porção de desenhos seus, tirasse cópias e as vendesse. Ganhava assim a vida com aquela novidade, e os artistas europeus, sem visitar a Itália, puderam, destarte, conhecer os desenhos dos quadros célebres dos mestres da Renascença. Finiguerra, Raimondi e seus sucessores fizeram para a arte o que Gutenberg e Aldo Manucci fizeram para a erudição e a literatura: construíram novas linhas de comunicação e transmissão e ofereceram à mocidade, pelo menos, os esboços de seu legado.

III. AO LONGO DA VIA EMÍLIA

A leste de Bolonha uma série de pequenas cidades que contribuíram proporcionalmente para o esplendor total da Renascença. A pequena Ímola teve o seu Innocenzo da Ímola, que estudou com Francia e deixou um quadro, *A Sagrada Família*, quase dig-

no de um Rafael. Faença deu o nome a uma indústria, a da faiança; ali — como em Gubbio, Pesaro, Castel Durante e Urbino — ceramistas italianos, nos séculos XV e XVI, aperfeiçoaram a arte de revestir a louça de barro com esmalte opaco e de pintar depois nela, com óxidos metálicos, desenhos que, sob a ação do fogo, tornavam-se sumamente brilhantes. Forli (chamada antigamente Forum Livii) ficou célebre com dois de seus pintores e uma vigorosa heroína. Quanto a Melozzo da Forli, temos de considerá-lo em Roma, o teatro favorito de suas operações. Seu discípulo Marco Palmezzano pintou velhos temas da história cristã para dezenas de igrejas e patronos, tendo-nos deixado um encantador retrato de Caterina Sforza.

Caterina, filha de Galeazzomaria Sforza, duque de Milão, casou-se com o cruel e ambicioso Girolamo Riario, déspota de Forli. Em 1488, seus súditos rebelaram-se mataram-no e capturaram Caterina e os filhos; as tropas que lhe eram fiéis defenderam a cidadela. Ela prometeu a seus captores, caso fosse posta em liberdade, que iria persuadir os soldados a render-se; eles concordaram, porém mantiveram seus filhos como reféns. Assim que se viu no castelo, Caterina mandou fechar os portões e vigorosamente dirigiu a resistência da guarnição. Os rebeldes ameaçaram matar-lhe os filhos se ela e seus soldados não se rendessem; ela os desafiou, dizendo, das ameias do castelo, que tinha outro filho nas entranhas e podia facilmente conceber mais outros. Lodovico de Milão mandou-lhe tropas, as quais a salvaram; a rebelião foi esmagada impiedosamente, tendo o filho de Caterina, Otaviano, sido nomeado senhor de Forli, que governou sob o punho de ferro de sua mãe. Ainda vamos encontrá-la mais tarde.

Ao norte e ao sul da Via Emília sobrevivem duas antigas capitais: Ravena, outrora o retiro dos imperadores romanos, e San Marino (São Marinho), a república inextinguível. Formou-se ao redor do convento de São Marinho, do século IX (morto em 366) uma pequena povoação, a qual, devido a sua posição outrora facilmente defensável, no alto de uma montanha, permaneceu imune a todos os *condottieri* da Renascença. Sua independência foi formalmente reconhecida pelo Papa Urbano VIII, em 1631, e ainda persiste por cortesia do governo italiano que pouca coisa ali encontra para que possa tributar. Ravena reconquistou uma prosperidade transitória depois que os venezianos a tomaram em 1441; Júlio II reivindicou-a para o papado em 1509, e, três anos depois, um exército francês, tendo vencido uma célebre batalha nas proximidades, achou-se com o direito de saquear a cidade, o que fez de cabo a rabo. A Segunda Guerra Mundial arruinou-a novamente. Ali, por incumbência de Bernardo Bembo, pai do poeta-cardeal, Pedro Lombardo construiu o túmulo (1483) que abriga os restos mortais de Dante.

Rimini — onde a Via Emília, ao sul do Rio Rubicão, alcançava o Adriático — entrou violentamente na história da Renascença através da família que nela reinava, a família dos Malatesta. Esta apareceu pela primeira vez em fins do século X como lugar-tenente do Sacro Império Romano, governando as Marcas de Ancona para Otão III. Jogando as facções de guelfos e gibelinos uma contra a outra, ora servindo ao imperador ora ao papa, conseguiu, conquanto não fosse de maneira formal, verdadeira soberania sobre Ancona, Rimini e Cesena, governando-as despoticamente, não reconhecendo nenhuma moral, salvo a intriga, a traição e a espada. O *Príncipe* de Maquiavel foi um eco muito fraco do que realmente faziam — o sangue e o ferro transformados em tinta, como Bismarck, em Nietzsche. Foi um Malatesta, Giovanni, que, em um momento de sua monogamia, matou sua esposa Francesca da Rimini e um ir-

mão, Paolo (1285). Carlo Malatesta deu certo renome à família com o patrocínio às artes e às letras. Sigismondo Malatesta conduziu a dinastia ao auge de sua força, cultura e assassínios. Suas inúmeras amantes deram-lhe muitos filhos, em alguns casos com inquietadora simultaneidade.[9] Casou-se três vezes e matou duas esposas sob pretexto de adultério.[10] Alegou-se que deixara grávida uma filha, tentara praticar sodomia com o filho, que o repeliu com a espada desembainhada,[11] e saciara o desejo no cadáver de uma dama alemã que preferira a morte a seus abraços;[12] contudo, para tais façanhas, temos apenas a palavra de seus adversários. Foi para com sua última amante, Isotta degli Atti, de uma devoção fora do comum; acabou casando-se com ela. Depois da morte de Isotta, ergueu na igreja de São Francisco um monumento com a inscrição *Divae Isottae sacrum* — "Consagrado à divina Isotta". Parece ter renegado Deus e a imortalidade; achava divertido encher de tinta a pia de água benta da igreja e contemplar depois os fiéis se benzerem quando entravam.[13]

O crime não tinha variedades suficientes para exaurir-lhe a energia. Era um general capaz, conhecido por sua bravura e absoluta resistência a todas as dificuldades inerente à vida militar. Escreveu poesias, estudou latim e grego, auxiliou homens eruditos e artistas, em cuja companhia se deleitava. Afeiçoara-se sobretudo a Leon Battista Alberti, o Leonardo da Vinci daquele tempo, e encarregou-o de transformar a catedral de São Francisco em um templo romano. Deixando intacta a igreja gótica do século XIII, Alberti deu-lhe uma fachada clássica segundo o modelo do Arco de Augusto que se tinha erigido, em Rimini, no ano 27 a.C.; planejou cobrir o coro com um domo; este, porém, não chegou a ser construído: o resultado foi um torso desagradável que os contemporâneos chamaram de Tempio Malatestiano. Foi um verdadeiro louvor ao paganismo o retoque que Sigismondo mandou fazer no interior do templo. Via-se Sigismondo ajoelhado diante do santo patrono, em um brilhante afresco de Piero della Francesca; foi, porém, quase o único símbolo cristão que se deixou na igreja. Isotta foi enterrada em uma das capelas; no túmulo foi colocada uma inscrição 20 anos antes de sua morte: "A Isotta de Rimini, em beleza e virtude a glória da Itália." Noutra capela havia reproduções das figuras de Marte, Mercúrio, Saturno, Diana e Vênus. Esculpiram-se, nas paredes, belos baixos-relevos de mármore, em sua maioria obra de Agostino di Duccio, representando sátiros, anjos, meninos cantores e artes e ciências personificadas, em que se viam as iniciais de Sigismondo e Isotta. O Papa Pio II, que apreciava os clássicos, descreveu a nova estrutura como sendo um "*nobile templum*... tão repleto de símbolos pagãos que não parecia o santuário de cristãos, mas sim o de infiéis que adoravam os deuses pagãos".[14]

Por ocasião da paz de Mântua (1459), Pio II obrigou Sigismondo a restituir os principados à Igreja. Ao renovar o indômito déspota sua soberania sobre eles, Pio II expediu uma bula de excomunhão contra ele, acusando-o de heresia, parricídio, incesto, adultério, violência, perjúrio, traição e sacrilégio.[15] Sigismondo escarneceu da bula, dizendo que ela de forma alguma lhe havia diminuído o prazer de comer e beber.[16] Mas a paciência, as armas e a estratégia do erudito Papa acabaram por dominá-lo; em 1463, ajoelhou-se, em penitência, diante de um emissário do Papa, entregou o reino à Igreja e recebeu a absolvição. Ainda senhor de grande energia, assumiu o comando de um exército veneziano, conquistou várias vitórias sobre os turcos e voltou a Rimini com as cinzas do filósofo Gemisto Pletho, o platonista grego que havia, de fato, proposto a substituição do cristianismo pela doutrina pagã neoplatônica — o que lhe parecera um tesouro tão precioso quanto os restos mortais de um grande santo. Sigis-

mondo enterrou-as em um belo túmulo ao lado do seu templo. Três anos depois (1468) morria. Não devemos esquecê-lo em nossa heterogênea imagem da Renascença.

Se Sigismondo representava aquela pequena, porém influente minoria que havia, mais ou menos, deixado de aceitar francamente o credo cristão medieval, precisamos apenas descer o Adriático, sair de Rimini, entrar nas Marcas e ir até Loreto, pois aí vamos encontrar o símbolo vivo daquela antiga religião que ainda aquece os corações dos italianos. Todos os anos, naquele período da Renascença, como também em nossos tempos, milhares de peregrinos viajavam até Loreto para ali vistar a Casa Santa, na qual, dizia-se, Maria e José haviam morado em Nazaré e que, segundo a maravilhosa lenda, tinha sido milagrosamente transportada por anjos, primeiro para a Dalmácia (1291) e depois (1294), pelo Adriático, para um bosque de loureiros (*lauretum*) nas imediações de Recanati. Construiu-se ao redor da pequena casa de pedra um anteparo de mármore segundo os desenhos de Bramante; Andrea Sansovino acrescentou-lhe decorações; Giuliano da Maiano e Giuliano da Sangallo (1468) ergueram sobre a Casa um *santuário*. Em pequeno altar, no interior do edifício, havia a figura de Maria e o Filho, esculpidos em cedro-preto, que os devotos atribuíram ser da lavra de Lucas, o Evangelista. Destruído pelo fogo em 1921, este grupo foi substituído por outro semelhante, que adornaram com jóias e pedras preciosas. Lâmpadas de prata permanecem acesas dia e noite diante dele. Isso também fez parte da Renascença.

IV. URBINO E CASTIGLIONE

A 20 milhas do Adriático, a meio caminho entre Loreto e Rimini, oculto em pitoresco contraforte dos Apeninos, o pequeno principado de Urbino — com a área de 40 milhas quadradas — era, no século XV, um dos mais civilizados centros da terra. Esse afortunado território, dois séculos antes, caíra em poder de uma família — os Montefeltri — cuja fortuna fora amealhada com os serviços de *condottieri*. Tal fortuna era gasta com tanta sabedoria quanto o segredo que a conseguia. Num notável reinado de 38 anos (1444-82), Federigo da Montefeltro governou Urbino com habilidade e justiça, nisso ultrapassando até mesmo Lourenço, o Magnífico. Ele começou muito judiciosamente como discípulo de Vittorino da Feltre, e sua vida foi o melhor encômio que o nobre mestre recebeu. Durante o tempo que governou Urbino seus serviços, como general, foram contratados por Nápoles, Milão, Florença e a Igreja. Não perdeu uma batalha e não deixou que a guerra lhe tocasse o próprio solo. Conquistou uma cidade forjando uma carta, e saqueou Volterra em toda a sua extensão; tinha, no entanto, a fama de ser comandante magnânimo. Era, na vida civil, um homem honrado e fiel. Ganhou bastante como *condottiere* para administrar seu Estado sem tributar opressivamente o povo; andava desarmado e sem guardas entre seus súditos, cônscio da lealdade e afeição deles. Todas as manhãs dava audiência, em um jardim aberto, a todos os que lhe desejavam falar; à tarde, ministrava suas sentenças em língua latina. Auxiliava os pobres, dava dotes às moças órfãs e enchia-lhes os celeiros nos tempos de fartura; vendia o trigo barato por ocasião da carestia e perdoava as dívidas de compradores empobrecidos. Foi bom esposo, bom pai e amigo generoso.

Em 1468, construiu, para si, sua corte e 500 membros de seu governo, um palácio que servia mais como centro de administração e cidadela das letras e das artes do que como baluarte de defesa. Luciano Laurana, um dálmata, construiu-o tão bem que

Lourenço de Médici mandou Baccio Pontelli copiá-lo. É um edifício de quatro andares, com quatro arcos sobrepostos no centro e uma torre, em cada lado, com aberturas; nele se vê uma *cortile* de graciosas arcadas; as salas, agora quase nuas em sua maioria, ainda revelam, com suas esculturas irremovíveis e lareiras magnificentes, o gosto e o luxo daquele tempo. Foi o centro da corte, onde Castiglione moldou seu *Cortesão*. As salas que mais deleitavam Federigo eram as de sua biblioteca e onde também palestrava com os artistas, homens eruditos e poetas, os quais gozavam de sua amizade e proteção. Ele mesmo foi o homem mais culto do Estado. Preferia Aristóteles a Platão e conhecia perfeitamente a *Ética*, a *Política* e a *Física*. Colocava a história acima da filosofia, sem dúvida, sentindo que podia aprender mais a respeito da vida estudando o registro das ações dos homens do que investigando o emaranhado das teorias humanas. Amava os clássicos sem renunciar a seu espírito cristão; lia os escritos dos padres e escolásticos e assistia à missa todos os dias. Foi o oposto de Sigismondo Malatesta, tanto na paz como na guerra. Sua biblioteca estava bem provida quer de literatura patrística e medieval quer de obras clássicas. Manteve durante 14 anos, 30 copistas, os quais transcreviam manuscritos gregos e latinos, chegando sua biblioteca a ser, depois da do Vaticano, a mais completa da Itália. Concordava com seu bibliotecário, Vespasiano da Bisticci, que não se devia permitir que um livro impresso fizesse parte de sua coleção, pois achava que o livro era uma obra de arte em matéria de encadernação, escrita e iluminura assim como veículo de idéias. Quase todos os livros, no palácio, eram cuidadosamente escritos à mão em pergaminho fino, ilustrados com gravuras e encadernados em couro carmesim com fechos de prata.

A pintura em miniatura era a arte favorita em Urbino. A Biblioteca do Vaticano, que comprou a coleção de Federigo, enaltece especialmente dois volumes da "Bíblia de Urbino" que o duque encarregara Vespasiano e outros de ilustrar, ordenando-lhes, diz Vespasiano, "que fizessem este mais esplêndido de todos os livros tão luxuoso e digno quanto possível".[17] Para adornar as paredes do palácio, Federigo mandou vir tapeceiros de Flandres e os pintores Justo van Ghent, de Flandres, Pedro Berruguete, da Espanha, Paolo Uccello, de Florença, Piero della Francesca, de Borgo San Sepolcro, e Melozzo da Forli; lá Melozzo pintou dois de seus mais belos quadros (um agora em Londres, e outro em Berlim), mostrando a cultura das "ciências" (*i.e.*, literatura e filosofia), na corte de Urbino, com um excelente retrato de Federigo. Foi desses pintores e de Francia e Perugino que veio o estímulo que desenvolveu a própria escola de Urbino, conduzida pelo pai de Rafael. Quando César Bórgia se apropriou dos tesouros de arte do palácio, em 1502, estavam eles avaliados em 150.000 ducados ($ 1.875.000?).[18]

Federigo teve poucos inimigos e muitos amigos. O Papa Sisto IV fê-lo duque (1474) e Henrique VII da Inglaterra fê-lo Cavaleiro da Jarreteira. Quando morreu (1482), Federigo deixou um principado florescente, e modelar tradição de paz e justiça. Seu filho Guidobaldo esforçou-se por seguir-lhe os passos, porém a moléstia interferiu com suas expedições militares, e deixou-o inválido na maior parte de sua vida. Em 1488, ele se casou com Elisabetta Gonzaga, cunhada de Isabella, marquesa de Mântua. Elisabetta também vivia quase sempre enferma; sua fraqueza física tornara-a muito tímida e delicada. Talvez se sentisse aliviada ao perceber que o esposo era impotente;[19] sentia-se satisfeita, dizia, em viver com ele como irmã;[20] com isso evitaram as brigas de marido e mulher. Foi mais mãe do que irmã, cuidava ternamente dele e jamais o abandonou em suas trágicas tribulações. Suas cartas a Isabella eram todas precio-

sas porque revelam uma delicadeza de sentimentos, um doce calor da afeição de família que, às vezes, não se encontravam nos sentimentos morais da Renascença. Ao voltar a Mântua a jovial Isabella, após uma visita de duas semanas a Urbino, em 1494, Elisabetta enviou-lhe depois esta comovente mensagem:

> Vossa partida me deu a impressão de que perdi uma irmã querida, e também de que a própria vida me abandonava. Não sei mais como suavizar minha dor, exceto escrevendo-vos em todos os momentos para vos contar, no papel, tudo o que meus lábios desejam dizer. Se pudesse expressar a mágoa que sinto, creio que haveríeis de voltar por simples compaixão. Não fosse o receio de vos enfadar, eu mesma vos acompanharia. Mas como ambas as coisas são impossíveis, dado o respeito que devo a Vossa Alteza, tudo o que posso fazer é pedir-vos encarecidamente que vos lembreis de mim às vezes, sabendo que vos trago sempre em meu coração.[21]

Uma das questões que se discutiram na corte de Guidobaldo e Elisabetta era a seguinte: "Depois da perseverança, qual a melhor prova de amor?" A resposta foi a seguinte: "A melhor prova de amor é o associar-se tanto nas alegrias quanto nos sofrimentos."[22] O jovem par, disso, deu abundantes provas. Em novembro de 1502, César Bórgia, após bombásticos protestos de amizade junto a Guidobaldo, lançou seu exército sobre a estrada que conduzia a Urbino, reivindicando o principado como feudo da Igreja. As damas de Urbino levaram ao duque seus diamantes, pérolas, colares, braceletes e anéis para financiar a mobilização para a defesa. Mas a traição de Bórgia não deu tempo para uma resistência eficiente; quaisquer tropas que tivessem podido reunir seriam vítimas fáceis para as forças bem preparadas e cruéis que estavam avançando; seria um derramamento de sangue inútil. O duque e a duquesa deixaram o poder e seus bens, fugiram para Città del Castello e dali para Mântua, onde Isabella os recebeu com grande carinho. Bórgia, temendo que Guidobaldo organizasse ali um exército, exigiu que Isabella e o marquês mandassem embora os exilados. Com o fito de proteger Mântua, Guidobaldo e Elisabetta seguiram para Veneza, cujo Senado, corajosamente, lhes deu proteção e apoio. Meses depois, Bórgia e o pai, Alexandre VI, foram atacados de malária em Roma; o Papa morreu; César sarou, porém suas finanças foram por água abaixo. O povo de Urbino levantou-se contra sua guarnição, expulsou-a da cidade e aclamou jubilosamente a volta de Guidobaldo e Elisabetta (1503). O duque adotou Francisco Maria della Rovere, seu sobrinho, como herdeiro do trono, e como Francisco era também sobrinho do Papa Júlio II, o pequeno principado pôde permanecer em segurança durante uma década.

Nos cinco anos que se seguiram (1504-8), a corte de Urbino tornou-se o modelo da cultura na Itália. Embora amasse os clássicos, Guidobaldo encorajou o uso da língua italiana na literatura; foi em sua corte que uma das mais antigas comédias italianas — a *Calandra*, de Bibbiena — foi representada pela primeira vez (*ca.* 1508). Escultores e pintores prepararam o cenário para o espetáculo; os espectadores sentavam-se em tapetes; a orquestra, oculta atrás do palco, provia a música; crianças cantaram um prelúdio; dançou-se o balé nos intervalos dos atos; finda a representação, um cupido recitou alguns versos, violas tocaram uma melodia sem palavras e um quarteto cantou um hino ao amor. Conquanto a corte de Urbino fosse a de maior moral na Itália, foi também o centro do movimento que colocou a mulher sobre um pedestal, e onde se gostava de falar do amor platônico. Os principais espíritos, na vida cultural da corte, foram Elisabetta, que não tinha nenhuma alternativa viável para o amor platônico, e

Emília Pio, que permaneceu, até ao fim de sua vida, a casta e fiel viúva do irmão de Guidobaldo. Avivavam aquele círculo Bembo, o poeta, e Bibbiena, o dramaturgo; Bernardino Accolti, famoso cantor, chamado Único Aretino, e o escultor Cristóforo Romano, o qual conhecemos em Milão, davam-lhe um sentido estético. O sangue nobre encontrava seu desenvolvimento nas pessoas de Giuliano dei Médici, filho de Lourenço, Otaviano Fregoso, que foi logo depois doge de Gênova, Federigo, seu irmão, que se destinava ao cardinalato, e Luís de Canossa que depois foi núncio papal em França. Outros se uniam, de quando em vez, àquele grupo: altos eclesiásticos, generais, burocratas, poetas, eruditos, artistas, filósofos, músicos e visitantes ilustres. Esses elementos heterogêneos reuniam-se, à noite, no salão da duquesa, mexericavam, dançavam, cantavam, jogavam e palestravam. Ali, a arte da conversação — a polida e urbana consideração pelas questões relevantes, em tom grave ou cheio de humor — atingiu seu ponto mais elevado na Renascença.

Foi aquele interessante grupo que Castiglione descreveu e idealizou em um dos mais famosos livros da Renascença — *Il Cortigiano* (*O Cortesão*) — pelo qual se referiu ao cavalheiro. Ele mesmo foi cavalheiro exemplar: bom filho e bom esposo, homem de honra e decência até mesmo em meio à dissoluta sociedade de Roma, diplomata estimado pelos amigos e adversários, amigo leal que jamais tivera uma palavra pouco amável para quem quer que fosse, cavalheiro na verdadeira acepção da palavra. Rafael captou extraordinariamente bem o caráter de Castiglione no soberto retrato que agora se encontra no Louvre: rosto meditativo, cabelos escuros e olhos azuis e expressivos; muito sincero para que pudesse ser coroado de êxito na diplomacia, não fosse o simples encanto de sua integridade; evidentemente um homem que amava a beleza, tanto na mulher e na arte como na conduta e no estilo, com a sensibilidade de um poeta e a compreensão de um filósofo.

Era filho do conde Cristóforo Castiglione, que possuía uma propriedade no território de Mântua, tendo-se casado com uma Gonzaga, parente do marquês Francisco. Aos 18 anos (1496) foi enviado à corte de Lodovico, em Milão, onde agradou a todos pela sua boa índole, boas maneiras e versáteis méritos em atletismo, letras, música e arte. Ao morrer-lhe o pai, a mãe instou para que se casasse, a fim de perpetuar sua linhagem; mas, muito embora Baldassare Castiglione soubesse escrever elegantemente sobre o amor, ele era demasiado platônico para ingressar no matrimônio. Fez a mãe esperar 17 anos antes de aceder a seu conselho. Entrando no exército de Guidobaldo, o que conseguiu foi quebrar o tornozelo, daí o ter de convalescer no palácio ducal de Urbino. Permaneceu ali 11 anos, enamorado do ar das montanhas, da sociedade da corte, das interessantes palestras e de Elisabetta. Ela não era bela; seis anos mais velha do que ele e quase tão cheia de corpo quanto Castiglione; cativara-o pelo seu espírito gentil. Ele conservava o retrato dela atrás de um espelho do quarto e compunha secretamente sonetos louvando-a.[23] Guidobaldo aliviou a situação mandando-o, em missão, à Inglaterra (1506); Baldassare, porém, aproveitou-se da primeira escusa para apressar a volta. O duque percebeu que não havia perigo nele e, muito graciosamente, consentiu formar com ele e Elisabetta um *ménage à trois* platônico. Castiglione permaneceu no palácio até à morte do duque (1508), continuou a ser um casto devoto da viúva, tendo ficado em Urbino até o dia em que Leão X depôs o sobrinho de Guidobaldo e colocou no trono ducal um sobrinho seu (1517).

Castiglione voltou para seu pequeno patrimônio nas proximidades de Mântua e, desinteressadamente, casou-se com Hipólita Torelli, 23 anos mais nova do que ele.

Começou depois a amá-la, primeiro como a uma criança, depois como a uma mãe; percebeu que não tinha realmente conhecido a mulher ou a si mesmo em outros tempos, e aquela nova experiência trouxe-lhe uma felicidade profunda e sem precedentes. Mas Isabella persuadiu-o a servir como embaixador de Mântua em Roma; seguiu para esta cidade relutantemente, deixando a esposa aos cuidados da mãe. Logo depois que atravessou os Apeninos recebeu uma carta delicada:

> Dei à luz uma menina. Creio que não ireis ficar desapontado. No entanto, tenho passado pior do que antes. Tive febre alta três vezes, porém estou melhor agora e faço votos que ela não volte. Não vou escrever mais, pois me sinto ainda indisposta. Confio-me a vós com todo o meu coração. De vossa esposa, que está um pouco esgotada pela dor — Hipólita.[24]

Hipólita morreu logo depois de escrever aquela carta e com ela morreu o amor de Castiglione pela vida. Ele continuou a servir o marquês Federigo e Isabella em Roma, mas, mesmo na culta corte de Leão X, sentiu saudades da paz de seu lar em Mântua e da integridade, bondade e graça que tinham feito do círculo de Urbino a corporificação de seu ideal.

Terminou em Roma o livro que começara em Urbino (1508) e que legou depois à posteridade. O fim desse livro era analisar as condições que criavam e distinguiam um cavalheiro. Castiglione imaginou aquela interessante sociedade de Urbino discutindo o tema; talvez tivesse relatado, com certo requinte, algumas das palestras que lá ouvira; empregou os nomes de homens e mulheres que lá tinham falado e deu-lhes o sentimento que combinava com o caráter de cada um; colocou por exemplo nos lábios de Bembo um hino ao amor platônico. Enviou-lhe o manuscrito, perguntando se o ilustre secretário do Papa tinha objeções a que se utilizasse de seu nome; o cordial Bembo respondeu que não. Mesmo assim o tímido autor manteve o livro inédito até 1528; depois, um ano antes de sua morte, entregou-o ao mundo somente porque alguns amigos o forçaram, fazendo circular algumas cópias em Roma. Dez anos depois foi o livro traduzido para o francês; em 1561, *Sir* Thomas Hoby transformou-o num inglês clássico muito original e mordaz, que todo o mundo culto da era de Elizabeth gostava de ler.

Castiglione não tinha convicção absoluta se estava ou não certo, mas inclinava-se a acreditar que o primeiro requisito de um cavalheiro era que este devia ser de nascimento nobre; *i.e.*, seria muito difícil adquirir-se boas maneiras e graça natural de corpo e espírito, exceto se se fosse educado entre pessoas que já possuíssem tais qualidades; a aristocracia parecia repositório, berço e veículo de boas maneiras, padrões e gosto necessários. Segundo, o cavalheiro devia, logo cedo na vida, tornar-se bom cavaleiro e aprender a arte da guerra; o entusiasmo pela arte pacífica e pelas letras não devia ser levado ao ponto de enfraquecer, nos cidadãos, as qualidades marciais, sem as quais a nação ficaria logo escravizada. Contudo, o envolver-se em muitas guerras poderia tornar o homem um grosseirão; o homem precisa ter, a par das duras dificuldades da vida de soldado, a educadora influência das mulheres. "Nenhuma corte, por maior que seja, poderá ter qualquer beleza ou brilhantismo ou alegria sem o concurso das mulheres; tampouco qualquer cortesão poderá ser cortês, agradável ou valoroso, ou empreender qualquer feito de bravura se não for incitado pela conversação e amor das mulheres."[25]

A fim de moldar essa influência civilizadora, a mulher deve ser feminina tanto quanto possível, evitando totalmente imitar o homem, ou seja, seu porte, maneiras, modo de falar e vestuário. Deve disciplinar o corpo à beleza, a voz à afabilidade e a alma à candura; cumpre-lhe, portanto, aprender música, dança, literatura e a arte de agradar; poderá, assim, alcançar essa beleza interior do espírito, que é o objeto estimulador e a origem do verdadeiro amor. "O corpo, onde brilha a beleza, não é a fonte donde ela nasce... porque ela é incorpórea."[26] "O amor nada mais é que certo desejo de se gozar a beleza;"[27] mas "engana-se muito aquele que pensa em possuir o corpo para gozar-lhe beleza".[28] O livro termina transformando a ardente galanteria da Idade Média em um pálido amor platônico, que é o último desapontamento que a mulher perdoará.

O mundo ideal da cultura requintada e consideração mútua que Castiglione tinha concebido ruiu por terra no saque brutal de Roma (1527). "Muitas vezes", diz uma passagem quase ao fim do livro, "a abundância de riqueza é causa de grande destruição, como acontece na Itália, a qual foi e ainda é a presa de nações estranhas, tanto devido ao mau governo quanto à abundância de sua riqueza."[29] Até certo ponto ele se censurou a si mesmo por tal desastre. Clemente VII enviou-o (1524) como núncio papal a Madri para reconciliar Carlos V com o papado; a própria conduta de Clemente VII tornou difícil a missão, a qual resultou em fracasso. Quando chegou à Espanha a notícia de que as tropas do imperador tinham invadido Roma, aprisionado o Papa e destruído metade da riqueza e graça que Júlio e Leão e milhares de artistas ali haviam criado, a vida como que fugiu de Baldassare Castiglione. Na idade de 51 anos apenas, morria ele em Toledo, em 1529; fora o mais delicado dos cavalheiros da Renascença.

O corpo foi levado para a Itália, e sua mãe, "que contra a vontade sobrevive ao filho", ergueu um túmulo em sua memória, na igreja de Santa Maria delle Grazie, nas imediações de Mântua. Giulio Romano projetou o monumento e Bembo compôs para ele uma interessante inscrição; mas as mais belas palavras gravadas na pedra foram as dos versos que o próprio Castiglione havia composto para o túmulo da esposa, cujos restos mortais ficaram depois ao lado do seu, de conformidade com seu desejo:

Non ego nunc vivo coniux dulcissima vitam
corpore namque tuo fata meam abstulerunt,
sed vitam tumulo cum tecum condar in isto,
iungenturque tuis ossibus ossa mea:

"Não vivo agora, ó dulcíssima esposa, pois o destino me tirou a vida do teu corpo, viverei porém quando estiver deitado no mesmo túmulo que o teu, e quando meus restos mortais estiverem unidos aos teus."[30]

CAPÍTULO XIII

O Reino de Nápoles

1378—1534

I. AFONSO, O MAGNÂNIMO

TODA a Itália continental a sudeste das Marcas e dos Estados Pontifícios constituía o reino de Nápoles. No lado do Adriático, ele incluía os portos de Pescara, Bari, Bríndisi e Otranto; um pouco mais para o interior, a cidade de Foggia, que havia sido outrora alegre capital do extraordinário Frederico II; no "tarso", o antigo porto de Tarento; no "artelho", outra Reggio, e, na costa sudoeste, um cenário esplendoroso atrás de outro, elevando-se na glória de Salerno, Amalfi, Sorrento e Capri e culminando na atarefada, barulhenta, loquaz, apaixonada e alegre Nápoles, que foi a única grande cidade do reino. Fora dela e dos portos, a região era formada de terras agrícolas, medievais e feudais: as terras eram cultivadas por servos ou escravos, por camponeses "com liberdade" para morrer de fome ou trabalhar para conseguir o pão e roupas, sob o domínio de barões, cuja atuação impiedosa desafiava a autoridade do trono. O rei recebia pouca renda daquelas terras; tinha de financiar seu governo e a corte com o que lhe davam seus próprios domínios feudais ou explorar a ponto de diminuir a renda do controle do reino sobre o comércio.

A casa de Anjou começara a sofrer rápido declínio com as escapadas da Rainha Joana I, o que terminou quando Carlos de Durazzo mandou estrangulá-la com um cordão de seda (1382). Joana II, conquanto estivesse com 40 anos ao subir ao trono (1414), mostrou-se tão irrequieta quanto a primeira. Casou-se três vezes, desterrou o segundo marido e mandou matar o terceiro. Frente a uma revolta, chamou em seu auxílio o Rei Afonso de Aragão e Sicília, adotando-o como filho e herdeiro (1420). Suspeitando, e com razão, que ele planejava tomar-lhe o lugar, renegou-o (1423) e deixou o Estado para René de Anjou, por ocasião de sua morte (1435). Seguiu-se uma longa guerra de sucessão, na qual Afonso, tendo conhecido Nápoles por experiência própria, combateu a fim de se assenhorear do trono. Durante o cerco que fazia em Gaeta, foi aprisionado pelos genoveses e levado à presença de Filippo Maria Visconti, em Milão. Com uma consumada lógica que certamente não aprendera nas escolas, convenceu o duque de que se se restabelecesse o domínio francês em Nápoles, a par do movimento que já fazia contra Milão, no norte, e contra Gênova, no oeste, ficaria metade da Itália sob verdadeiro torniquete, o qual ele, Visconti, seria o primeiro a sentir. Filippo compreendeu a situação, libertou o prisioneiro e desejou-lhe felicidades em sua volta a Nápoles. Após muitas batalhas e intrigas, Afonso saiu vencedor; findou então o reino da casa de Anjou em Nápoles (1268-1442), iniciando-se da casa

de Aragão (1442-1503). Esta usurpação forneceu os fundamentos legais para a invasão da Itália pelos franceses em 1494, invasão que foi o primeiro ato da tragédia italiana.

Afonso ficou tão satisfeito com seu novo trono que deixou o governo de Aragão e Sicília a seu irmão João II. Ele não foi um governante fraco; tributava duramente os súditos; permitira que financistas esmagassem o povo para depois esmagá-los por sua vez e extorquiu dinheiro dos judeus sob a ameaça de batizá-los. A maior parte da taxação caía sobre a classe dos mercadores; Afonso reduziu os tributos que eram arrecadados dos pobres e auxiliou os indigentes. Os napolitanos tinham-no na conta de bom rei; passeava entre eles desarmado, sem guardas e sem temor. Como a esposa não lhe dera filhos, procriou alguns com as damas de sua corte; a esposa matou uma das rivais; depois disso, Afonso não admitiu que ela viesse à sua presença. Freqüentava devotamente a igreja e ouvia atentamente os sermões.

Entusiasmou-se pelo humanismo e apoiou os eruditos clássicos com tal liberalidade que eles passaram a chamá-lo de *il Magnanimo*. Afonso recebia em sua mesa Valla, Filelfo, Manetti e outros humanistas e dava-lhes também dinheiro. Pagou a Poggio 500 coroas pela tradução da *Cyropaedia* de Xenofonte para o latim; a Fazio, 500 ducados anuais, a fim de escrever a *História Alfonsi* e mais 1.500 quando a terminasse. Em um só ano, em 1458, distribuiu 20.000 ducados entre os literatos. Fosse para onde fosse, levava sempre consigo algum livro clássico; mandava ler para si, tanto em casa como nas campanhas, por ocasião das refeições, algum trabalho de autores clássicos. Os estudantes que quisessem ouvir tais leituras podiam comparecer. Quando foram descobertos em Pádua os restos mortais que se supunham serem de Tito Lívio, mandou Beccadelli a Veneza comprar uma pequena parcela deles, a qual recebeu com todo o respeito e devoção de um bom napolitano que estivesse contemplando o gotejar do sangue de São Januário. Ao dirigir-lhe Manetti uma oração em latim, ficou tão fascinado pelo estilo lingüístico do erudito florentino que não deu atenção a uma mosca que, durante todo o tempo da oração, ficara pousada em seu nariz.[1] Deu aos humanistas toda a liberdade de expressão, até mesmo no tocante à heresia e pornografia, protegendo-os contra a Inquisição.

Lourenço Valla foi o mais notável dos eruditos da corte de Afonso. Nascido em Roma (1407) estudou os clássicos com Leonardo Bruni, tornando-se entusiasta e, mesmo, fanático latinista; das muitas campanhas que empreendeu, uma havia que visava destruir o idioma italiano como língua literária; pretendia fazer reviver o latim. Na ocasião em que o lecionava, juntamente com retórica, em Pavia, escreveu violenta diatribe contra o famoso jurista Bártolo, escarnecendo de sua laboriosa latinidade; em sua opinião, somente um homem versado no latim e na história romana é que podia compreender as leis romanas. Os estudantes de direito da universidade defenderam Bártolo, e os estudantes de arte tomaram o partido de Valla; o debate degenerou em conflitos e Valla foi convidado a deixar a universidade. Mais tarde, em *Notas sobre o Novo Testamento (Adnatationes ad Novum Testamentum)*, aplicou, com fúria, seus conhecimentos lingüísticos na tradução da Bíblia que Jerônimo fizera, apontando muitos erros nesse heróico empreendimento; Erasmo iria mais tarde louvar, resumir e utilizar-se da crítica de Lourenço Valla. Noutro trabalho, *Elegantiae linguae Latinae*, Valla deu as regras para o latim elegante e puro, ridicularizou o da Idade Média e galhofeiramente expôs o mau latim de muitos humanistas. Numa época em que todo mundo venerava Cícero, ele preferia Quintiliano. Não deixou um amigo.

Para confirmar seu isolamento, publicou (1431) em diálogo — *Do Prazer e do Verdadeiro Bem* (*De voluptate et vero bono*) — expondo, com extraordinária temeridade, o amoralismo dos humanistas. Empregou, como pessoas do diálogo, três homens que ainda estavam vivos: Leonardo Bruni, para defender o estoicismo, Antônio Beccadelli, para vindicar o epicurismo e Niccolò dei Niccoli, para reconciliar o cristianismo com a filosofia. Imprimiu tal vigor nas palavras de Beccadelli, que os leitores muito acertadamente perceberam que a opinião deste era a do próprio Valla. Devemos supor, argumentava Beccadelli, que a natureza humana é boa, pois foi criada por Deus; na verdade, a natureza e Deus são uma só pessoa. Por conseguinte, nossos instintos são bons e o desejo natural que manifestamos pelo prazer e pela felicidade justifica-se por si mesmo, visto serem o prazer e a felicidade o próprio objetivo da vida humana. Todos os prazeres, quer dos sentidos quer do intelecto, devem ser considerados um direito até que se prove sua nocividade. O instinto nos força a unir-nos à mulher; evidentemente não temos esse instinto para levarmos um eterna vida de castidade. A continência é, por conseguinte, um tormento intolerável e não deve ser pregada como virtude. A virgindade — na conclusão a que Beccadelli é levado — é um erro e desperdício; a cortesã tem mais valor para a humanidade do que a freira.[2]

Valla viveu dentro dessa filosofia enquanto lhe permitiram os meios. Era homem de paixão confusa, temperamento exaltado e expressões radicais. Perambulava de uma cidade a outra à procura de um emprego de ordem literária. Pediu um lugar no secretariado do Papa e nada conseguiu. Quando Afonso o tomou a seu serviço (1435), o rei de Aragão e Sicília estava empenhado na luta pela conquista do trono de Nápoles, figurando, entre seus adversários, o Papa Eugênio IV (1431-47), o qual reivindicava esse reino como sendo um feudo papal. Um erudito temerário, como era Lourenço Valla, versado em História e perito em polêmicas e que nada tinha a perder, era instrumento que se podia empregar então contra o Papa. Debaixo da proteção de Afonso, Valla escreveu (1440) o seu celebérrimo tratado: *Da doação de Constantino em que falsamente se crê (De falso credita et ementita Constantini donatione)*. Lourenço Valla atacou o *Constitutum Constantini*, pelo qual o primeiro imperador cristão transferiu ao Papa Silvestre I (314-35) completo domínio secular sobre toda a Europa ocidental, tachando-o de uma coisa falsa e ridícula. Nicolau de Cusa havia exposto recentemente (1433) a falsidade daquela doação em seu trabalho *De concordantia Catholica*, escrito para o Concílio de Basiléia que se achava também em conflito com Eugênio IV; aquela crítica histórica que Valla expressara em seu documento foi tão devastadora (muito embora ele mesmo cometesse muitos erros) que a questão ficou solucionada de uma vez por todas.

Valla e Afonso não se contentaram com a erudição; travaram luta. "Não ataco apenas os mortos, mas também os vivos," disse Valla e feriu o relativamente respeitável Eugênio com expressões contundentes. "Mesmo que fosse autêntica a doação, ela seria nula e ilegal porque Constantino não tinha poderes para fazê-la; ademais, os crimes do papado já a teriam anulado."[3] Se a doação era forjada, concluiu Valla (ignorando as doações territoriais de Pepino e Carlos Magno ao papado), então o poder temporal dos papas tinha sido uma usurpação milenar. Desse poder é que tinham vindo a corrupção da Igreja e as guerras da Itália e o "insuportável, bárbaro e tirânico domínio dos sacerdotes". Valla apelou ao povo de Roma para que se levantasse e derrubasse o governo papal da cidade e convidou os príncipes da Europa a que despojassem os papas de todas as possessões territoriais.[4] Parecia a voz de Lutero, mas era

Afonso que inspirava suas declarações. O humanismo tinha-se transformado em arma de guerra.

Eugênio revidou o ataque com a Inquisição. Valla foi intimado a comparecer perante seus agentes em Nápoles; muito ironicamente ele professou completa ortodoxia e recusou-se a acrescentar qualquer outra palavra mais. Afonso ordenou aos inquisidores que o soltassem; estes não ousaram desobedecer à ordem. Valla continuou os ataques contra a Igreja; mostrou que os trabalhos atribuídos a Dionísio, o Areopagita, não eram autênticos, que a carta de Abgarus a Jesus, publicada por Eusébio, fora forjada e que os Apóstolos não tinham colaborado na feitura do "Credo dos Apóstolos". Ao perceber, porém, que Afonso estava procurando reconciliar-se com o papado, achou que ele também faria melhor procurando a paz. Endereçou uma carta de apologia a Eugênio, retratando-se de suas heresias, reafirmando sua ortodoxia e pedindo perdão pelos seus pecados. O Papa não lhe deu resposta. Ao subir, porém, Nicolau V ao trono pontifício, este convocou os eruditos; Valla foi nomeado secretário da Cúria (1448) e encarregado de fazer traduções do grego para o latim. Ele terminou a vida como cônego de São João de Latrão e foi sepultado em terreno sagrado (1457).

Seu amistoso rival, Antônio Beccadelli, pintou a moral do tempo escrevendo um livro obsceno que foi aclamado pelas principais figuras da Itália. Nascido em Palermo (1394), donde seu apelido de il Panormita, assimilou grande cultura e talvez sua ambígua moral, em Siena. Por volta de 1425, compôs, sob o título de *Hermaphroditus*, uma série de elegias e epigramas em latim, rivalizando com Marcial em pornografia e naquela língua. Cósimo dei Médici aceitou o trabalho que ele lhe dedicou; provavelmente não o tinha lido; o virtuoso Guarino da Varona elogiou a eloqüência de sua linguagem; dezenas e dezenas de outros louvaram-no também; finalmente o Imperador Sigismundo acabou colocando na cabeça de Beccadelli a coroa de louros reservada aos poetas (1433). Os sacerdotes denunciaram o livro. Eugênio proclamou a excomunhão de todos os que o lessem e os frades queimaram-no, em público, em Ferrara, Bolonha e Milão. Não obstante isso, Beccadelli fez preleções, *summa cum laude* nas universidades de Bolonha e Pavia, recebeu um estipêndio de 800 escudos dos Visconti e foi convidado para ir a Nápoles para trabalhar como historiógrafo da corte. Sua história *Dos Feitos e Palavras Memoráveis do Rei Afonso* foi escrita em um latim tão idiomático que Enéias Silvio Piccolomini — Papa Pio II — ele mesmo um latinista de escol, considerou-a obra modelar de estilo latino. Beccadelli viveu até aos 77 anos de idade e morreu com honrarias e haveres.

II. FERRANTE

Afonso deixou o reino a Fernando, seu filho putativo (1458-94). Ferrante, como o chamava o povo, era de origem duvidosa. Sua mãe era Margarida de Hijar, que tivera outros amantes além do rei. Pontano, secretário de Ferrante, afirmou que o pai era um marrano valenciano, *i.e.*, um judeu espanhol cristianizado. Valla foi seu tutor. Ferrante não era conhecido como criatura que se entregasse a desregramentos de origem sexual, porém tinha a maior parte dos vícios que se podem originar de uma natureza apaixonada sem os freios de um firme código moral, e despertados por uma hostilidade aparentemente desarrazoada. O Papa Calisto III legitimou-lhe o nascimento, porém recusou-se a reconhecê-lo como rei; declarara extinta, em Nápoles, a linhagem dos aragoneses e reivindicara o reino como feudo da Igreja. René de Anjou

fez nova tentativa no sentido de reconquistar o trono que Joana II lhe legara. Na ocasião em que desembarcava forças na costa napolitana, os barões feudais sublevaram-se contra a casa de Aragão e aliaram-se aos adversários estrangeiros do rei. Ferrante enfrentou aqueles desafios simultâneos com coragem, venceu-os e vingou-se com sombria ferocidade. Atraiu um a um os inimigos com o pretexto de reconciliar-se com eles, deu-lhes excelentes jantares, matou alguns depois do repasto, encarcerou outros, deixou vários deles morrerem de fome nos calabouços, conservou certo número nas celas para ocasionalmente se divertir com seus sofrimentos. Quando estes últimos morreram, mandou embalsamá-los e vesti-los com suas indumentárias favoritas e conservou-os depois como múmias em seu museu;[5] tais histórias, porém, poderão ser talvez "atrocidades de guerra", fabricadas pelos historiadores de um campo hostil. Foi este o rei que tratou com lealdade Lourenço de Médici, em 1479. A revolução quase o derrubou em 1485; conseguiu, porém, manter-se. Completou um reinado de 36 anos e morreu em meio à alegria de todos. O resto da história de Nápoles pertence ao colapso da Itália.

Ferrante não continuou a obra de proteção aos eruditos que Afonso empreendera; contudo, tomou, como primeiro ministro, um homem que era, ao mesmo tempo, poeta, filósofo e hábil diplomata. Giovanni Pontano deu impulso à Academia Napolitana, a qual tinha sido fundada por Beccadelli. Seus membros eram homens de letras que se reuniam periodicamente para ler seus versos e trocar idéias. Adotaram nomes latinos (Pontano tornou-se Jovianus Pontanus) e sentiam prazer em pensar que estavam dando continuação, após longo e cruel intervalo, à grandiosa cultura da Roma imperial. Vários deles escreviam em um latim digno da Idade de Prata. Pontano escreveu tratado sobre a moral, elogiando as virtudes que Ferrante pretextava ignorar, e um eloqüente ensaio, *De principe*, recomendando a um governante aquelas agradáveis qualidades que o *Príncipe* de Maquiavel haveria de menosprezar 20 anos mais tarde. Giovanni dedicou esse pequeno tratado normativo ao seu discípulo, Afonso II (1494-5), filho e herdeiro de Ferrante. Afonso II praticou tudo o que Maquiavel pregou. Pontano lecionava em verso e prosa e expunha em hexâmetros latinos os mistérios da astronomia e o cultivo apropriado das laranjas. Numa série de agradáveis poesias, celebrou todas as espécies de amor normal: o desejo mútuo e veemente da mocidade sadia, a terna união dos recém-casados, as satisfações recíprocas do casamento, as alegrias e sofrimentos do amor dos pais e a fusão das duas criaturas em uma só com o decorrer dos anos. Descreveu em versos, ao que parece com a mesma espontaneidade de Virgílio e com surpreendente domínio sobre o vocabulário latino, a vida festiva dos napolitanos: os trabalhadores estendidos na relva, os atletas exibindo-se em seus jogos, os convivas de um piquenique em suas carroças, as sedutoras jovens dançando a tarantela ao som dos tamborins, moços e moças namorando no passeio ao longo da baía, os encontros amorosos, os nobres veraneando em Baias como se 15 séculos não tivessem decorrido desde os arrebatamentos e desesperos de Ovídio. Tivesse Pontano escrito em italiano com a mesma facilidade e graça com que compusera os versos em latim, tê-lo-íamos colocado na mesma categoria de Petrarca e Policiano, que eram bilíngües e que tiveram o bom senso de marchar com o presente e vaguear, também, pelo passado.

Depois de Pontano, o mais preeminente membro da Academia foi Iacopo Sannazaro. Como Bembo, escrevia italiano no mais puro dialeto toscano — bastante diferente do linguajar napolitano; à semelhança de Policiano e Pontano, compunha ele-

gias e epigramas em latim, que não deslustrariam um Tibulo ou um Marcial. Por um epigrama louvando Veneza, a cidade enviou-lhe 600 ducados.[6] Afonso II, na luta contra Alexandre VI, levou consigo Sannazaro nas campanhas que fez para atirar dardos poéticos sobre Roma. Quando o ardente Papa, cuja família — a dos Bórgia — trazia em seus brasões a figura de um touro espanhol, tomou como amante Giulia Farnese, Sannazaro feriu-o mordazmente com dois versos que deviam ter feito os soldados de Afonso lastimarem-se por não conhecer o latim:

Europen Tyrio quondam sedisse iuvenco
quis neget? Hispano Iulia vecta tauro est;[7]

o que quer dizer:

Quem duvida que o touro da Europa sentara outrora no Tírio?
O touro espanhol está arrastando Júlia.

E quando César Bórgia encetou a campanha contra Nápoles, acolheram-nos versos ferinos:

Aut nihil aut Caesar vult dici Borgia; quidni?
cum simul et Caesar possit et esse nihil;[8]

isto é:

Ou César ou nada quis Bórgia chamar-se;
Mas por que não ambos, se era uma e outra coisa
ao mesmo tempo?

Aqueles motes de espírito espalharam-se pela Itália e fizeram também parte da lenda que se teceu em torno dos Bórgia.

Em um momento de disposição mais nobre, Sannazaro compôs (1526) um poema em latim: *Do Parto da Virgem* (*De partu Virginis*). Foi um extraordinário *tour de force:* empregou o maquinismo clássico dos deuses pagãos, trazendo-os, porém, como adjuntos à narrativa do Evangelho; ousou compará-lo a Virgílio na citação da célebre Écloga IV no corpo do poema. O latim era excelente e deleitou Clemente VII, mas nem mesmo um papa iria hoje em dia interessar-se por tal composição.

A obra-prima de Sannazaro foi escrita na língua viva de seu povo, em prosa e verso: *Arcádia* (1504). Da mesma maneira que Teócrito, na antiga Alexandria, o poeta cansara-se das cidades e aprendera a amar a fragrância e a paz da vida rural. Foi um sentimento urbano que Lourenço e Policiano tinham manifestado, com evidente sinceridade, uns 20 anos antes. As paisagens nas pinturas daquele tempo denunciavam crescente apreciação pelos campos, e as grandes figuras já começavam a comentar sobre eles, sobre os límpidos riachos e pastores viris que tocavam, em suas flautas, baladas de amor. O livro de Sannazaro encerrava todas essas fantasias e granjeou fama e popularidade mais que qualquer outro da Itália da Renascença. Sannazaro conduzia os leitores para um mundo imaginário de homens fortes e mulheres belas; eram moços e, em sua maioria, nus; descrevia-lhes o esplendor, bem como o maravilhoso cenário que o cercava naquela prosa poética que entrou em voga na Itália e mais tarde, na França e Inglaterra; entremeava a prosa com poesia perdoáveis. Foi nesse livro

que nasceu a pastoral moderna, talvez menos graciosa que a antiga, mais alongada e bombástica, porém de efeitos intermináveis sobre a literatura e a arte. Nele, Giorgione, Ticiano e uma centena de artistas iriam encontrar depois temas para seus quadros: nele, Edmund Spencer e Sir Philip Sidney iriam buscar impressões para as rainhas de seus contos de fadas e a *Arcádia* inglesa. Sannazaro tornara a descobrir um continente mais encantador que o Novo Mundo de Colombo, uma utopia melodiosa, onde qualquer alma podia entrar e construir o castelo de seus sonhos sem erguer os olhos das páginas do livro.

A arte do *Regno* era mais viril que sua poesia, embora ali também o leve toque dos italianos denunciasse a sua presença. Donatello e Michelozzo, que tinham vindo de Florença, deram o exemplo com imponente mausoléu para o cardeal Rinaldo Brancacci, na igreja de San Angelo a Nilo. Afonso, o Magnânimo, encomendou uma nova porta (1443-70) para o Castel Nuovo, iniciado por Carlos I de Anjou (1283), porta que Francisco Laurana construiu e para a qual Pietro di Martino e, provavelmente, Giuliano da Maiano esculpiram belos baixos-relevos, descrevendo as realizações do rei na guerra e na paz. A igreja de Santa Clara, construída por Roberto, o Sábio (1310), ainda encerra o belo monumento gótico erigido pelos irmãos Giovanni e Pace da Firenze logo depois da morte do rei em 1343. A catedral de San Gennaro (1272) recebeu novo interior gótico, no século XV. Ali, na suntuosa Cappella del Tesoro, o sangue de São Januário, o padroeiro de Nápoles, liquefaz-se três vezes ao ano, assegurando a prosperidade de uma cidade cansada do comércio e oprimida pelos séculos, porém consolada pela fé e pelo amor.

A Sicília manteve-se à parte da Renascença. Produziu alguns eruditos, como Aurispa, e poucos pintores, como Antonello da Messina, porém eles logo emigraram para outros pontos do continente que lhes ofereceram maiores oportunidades. Palermo, Monreale e Cefalù tiveram obras de arte, porém eram meras relíquias da era dos bizantinos, muçulmanos e normandos. Os senhores feudais que dominavam a região preferiram o século XI ao século XV; viviam faustosamente e menosprezavam as letras. O povo, que por eles era explorado, era demasiado pobre para que pudesse adquirir qualquer cultura; vivia com suas roupas coloridas, entregue à sua religião de mosaicos brilhantes e a esperanças sombrias, em meio a suas canções e à simplicidade de suas poesias cheias de amor e violência. Aquela aprazível ilha teve seus próprios reis e rainhas aragoneses de 1295 a 1409; depois disso, foi, durante três séculos, uma jóia incrustada na coroa de Espanha.

Embora tenha parecido longo este breve exame da Itália não romana, escassa foi a justiça que se rendeu à vida variada e cheia da ardente península. Poderemos considerar a moral e os costumes, as ciências e a filosofia, depois que tivermos despendido alguns capítulos sobre os papas da Renascença. Acontece ainda que, mesmo nas cidades que abordamos, quantas veredas palpitantes de vida e arte não escaparam a nossos olhos! Nada dissemos de todo um ramo da literatura italiana, porque as maiores *novelle* pertencem a um período posterior. Encaramos inadequadamente o papel principal que as artes menores exerceram no adorno dos corpos, espíritos e lares italianos. Quantas figuras disformes ou inchadas não ficavam majestosamente transformadas pela arte têxtil! O que teriam sido sem seus veludos, cetins, sedas e brocados alguns dos grandes senhores e damas que os pintores venezianos glorificaram? Fizeram bem em cobrir a nudez, estigmatizando-a como pecado. Fizeram bem também em refrescar seus estios com jardins, muito embora fossem tão formais, em embelezar suas ca-

sas com telhados e assoalhos coloridos, com gradis de ferro bem trabalhados, baixelas de cobre brilhantes e figurinhas de bronze e marfim que lembravam o quanto poderiam ser belos os homens e as mulheres, trabalhos artísticos de madeira construídos para durarem um milênio, vasos cintilantes para lhes adornarem os móveis, o milagroso mosaico dos vidros venezianos a oferecer um frágil desafio ao tempo, as gravações douradas e os fechos de prata das encadernações de couro de clássicos preciosos, iluminados por felizes artistas da pena. Muitos pintores, como Sano di Pietro, preferiram estragar a vista desenhando e colorindo miniaturas a espalhar seus íntimos e sutis sonhos de beleza sobre painéis e paredes. Às vezes, cansados de percorrer as galerias, vamos também encontrar um grande prazer observando, sentados durante algumas horas, as iluminuras e caligrafias de manuscritos, como os que se encontram ainda no Palácio Schifanoia, em Ferrara, ou na Biblioteca Morgan, em Nova York, ou na Biblioteca Ambrosiana, de Milão.

Tudo isso e mais as grandes artes, os labores e os amores, a chicana e a ciência de governo, a devoção e a guerra, a fé e a filosofia, as ciências e a superstição, a poesia e a música, o ódio e o humor, de um povo encantador e vulcânico fundiram-se para criar a Renascença da Itália e levá-la à perfeição e destruição na Roma dos Médici.

LIVRO IV

A RENASCENÇA DE ROMA

1378-1521

CAPÍTULO XIV

A Crise na Igreja

1378—1447

I. O CISMA PAPAL: 1378-1417

GREGÓRIO XI levara novamente o papado para Roma; permaneceria, porém, ali? O conclave que se reuniu para nomear seu sucessor era composto de 16 cardeais, dos quais somente quatro eram italianos. As autoridades municipais entregaram-lhes uma petição, solicitando que elegessem um romano ou, pelo menos, um italiano; com o propósito de apoiar o pedido, uma multidão de romanos reuniu-se nas imediações do Vaticano, ameaçando matar todos os cardeais não italianos, caso não fosse romano o papa eleito. Os cardeais do conclave, atemorizados, elegeram às pressas (1378), por 15 votos contra um, Bartolommeo Prignano, arcebispo de Bari, que recebeu o nome de Urbano VI; fugiram depois temendo por suas vidas. Roma, porém, aceitou a conciliação.[1]

Urbano VI governou a cidade e a Igreja com impetuosa e despótica energia. Nomeou senadores e magistrados municipais e reduziu a turbulenta cidade à obediência e à ordem. Surpreendeu os cardeais anunciando que se propunha a reformar a Igreja e que começaria pelas altas camadas. Duas semanas depois, pregando publicamente na presença deles, condenou a moral dos cardeais e do clero superior em termos candentes. Proibiu-os de aceitarem pensões e ordenou que todos os casos levados à cúria fossem despachados sem a exigência de taxas ou dádivas de qualquer espécie. Como os cardeais começassem a resmungar contra isso, ordenou-lhes que "cessassem aquele palavreado tolo"; ao protestar o cardeal Orsini, chamou-o de "pateta"; ao apresentar objeções o cardeal de Limoges, avançou para agredi-lo. Tendo conhecimento de tais ocorrências, Santa Catarina enviou uma carta de advertência ao fogoso pontífice: "Fazei o que quiserdes, mas com moderação... com boa vontade e serenidade, pois todo excesso é mais destrutivo do que construtivo. Por amor do Senhor crucificado, reprimi um pouco vossos impulsos."[2] Urbano, sem lhe dar atenção, anunciou a intenção de nomear um número suficiente de cardeais italianos a fim de dar à Itália maioria no Colégio.

Os cardeais franceses reuniram-se em Anagni e planejaram uma revolta. Em 9 de agosto de 1378, expediram um manifesto declarando invalidada a eleição de Urbano por ter sido feita sob a pressão da população de Roma. Todos os cardeais italianos associaram-se a eles, e, em 20 de setembro, em Fondi, o Colégio inteiro proclamou Roberto de Genebra o verdadeiro papa. Roberto, sob o nome de Clemente VII, passou a residir em Avinhão. Urbano continuou a sustentar seu cargo. O cisma papal assim inaugurado foi mais um resultado do Estado nacional que surgia; com efeito, foi uma tentativa da França para reter o auxílio vital do papado na guerra com a Inglaterra, e em qualquer outra futura contenda com a Alemanha ou a Itália. A orientação da França foi seguida por Nápoles, Espanha e Escócia, mas a Inglaterra, Flandres, Alemanha, Polônia, Boêmia, Hungria e Portugal aceitaram Urbano, e a Igreja tornou-se o joguete político dos campos rivais. A confusão atingiu um ponto tal que provocou a

crítica escarnecedora do Islã, que já começava a expandir-se. Metade do mundo cristão tachou a outra metade de herege, blasfemadora e excomungada. Santa Catarina denunciou Clemente VII como Judas; São Vicente Ferrer aplicou o mesmo termo a Urbano VI.[3] Cada facção sustentava que eram inválidos os sacramentos ministrados pelos sacerdotes do lado contrário e que as crianças assim batizadas, os penitentes ouvidos em confissão e os moribundos então ungidos permaneceriam em estado de pecado mortal, seriam condenados ao inferno ou ao limbo, se a morte os colhesse. O ódio mútuo que se formou igualou-se ao das mais acirradas guerras. Os novos cardeais planejaram aprisionar Urbano como elemento perigoso e incompetente; ele mandou prender, torturar e condenar à morte sete deles (1385).

A própria morte de Urbano VI (1389) não resolveu a situação; os 14 cardeais que sobreviveram na sua esfera elegeram Piero Tomacelli, que tomou o nome de Papa Bonifácio IX, e as nações divididas prolongaram a cisão no papado. Ao morrer Clemente VII (1394), os cardeais de Avinhão nomearam Pedro de Luna para ser o pontífice Benedito XIII. Carlos VI da França propôs que ambos os papas resignassem; Benedito rejeitou a proposta. Em 1399, Bonifácio IX proclamou um jubileu para o ano seguinte. Percebendo que muitos peregrinos poderosos ficariam retidos em suas terras dados o caos e a insegurança daqueles tempos, Bonifácio IX deu poderes a seus agentes para dispensar indulgência plenária a todo cristão que, tendo confessado seus pecados e feito a devida penitência, contribuísse para a Igreja Romana com a quantia que teriam de despender com a viagem a Roma. Os coletores não eram teólogos escrupulosos; muitos deles ofereciam a indulgência sem exigir a confissão; Bonifácio censurou-os, mas achou que ninguém melhor do que ele poderia fazer uso do dinheiro assim conseguido; mesmo em meio às dores agudas dos cálculos de que sofria — disse seu secretário — Bonifácio "não cessava de alimentar aquela sede pelo ouro".[4] Quando alguns coletores procuraram ludibriá-lo, mandou torturá-los até confessarem a verdade. Outros coletores foram linchados pela população de Roma por terem permitido que cristãos recebessem a indulgência do jubileu sem ir gastar o dinheiro em Roma.[5] Por ocasião das comemorações e solenidades do jubileu, a família Colonna incitou o povo a que exigisse a restauração do governo republicano. Ao recusar Bonifácio tal exigência, os Colonna conduziram um exército de oito mil homens contra ele, o velho Papa resistiu firmemente ao cerco no castelo de Santo Ângelo; o povo voltou-se contra os Colonna, o exército dos rebeldes dispersou-se e 31 chefes do movimento foram encarcerados. Prometeram a vida a um deles se servisse como carrasco dos restantes; ele consentiu e enforcou 30 homens, inclusive o pai e o irmão.[6]

Com a morte de Bonifácio e a eleição de Inocêncio VII (1404), rompeu nova revolta, tendo Inocêncio fugido para Viterbo. A população de Roma, chefiada por Giovanni Colonna, saqueou o Vaticano; enlamearam os emblemas do Papa e espalharam os registros papais e as bulas históricas pelas ruas da cidade (1405).[7] O povo achou depois que Roma, sem os papas, ficaria arruinada; fez a paz com Inocêncio, o qual voltou em triunfo, morrendo, porém, poucos dias depois (1406).

Seu sucessor, Gregório XII, convidou Benedito XIII para uma conferência. Este último propôs resignar se ele fizesse o mesmo; os parentes de Gregório dissuadiram-no de concordar com tal proposta. Alguns de seus cardeais retiraram-se para Pisa e convocaram um concílio geral para se eleger um papa que fosse aceito por todo o mundo cristão. Novamente o rei de França instou para que Benedito resignasse; ao receber nova recusa por parte de Benedito XIII, a França renunciou a sua promessa de

fidelidade e adotou uma atitude de neutralidade. Abandonado por seus cardeais, o Papa fugiu para a Espanha. Seus cardeais uniram-se aos que tinham deixado Gregório e, juntos, convocaram um concílio, que seria realizado em Pisa, em 25 de março de 1409.

II. OS CONCÍLIOS E OS PAPAS: 1409-18

Filósofos rebeldes haviam lançado, aproximadamente um século antes, os fundamentos do "movimento conciliar". Guilherme de Occam protestou contra a idéia de se identificar a Igreja com o clero; a Igreja, disse ele, é a congregação de todos os fiéis: seu organismo, no todo, tem autoridade superior a qualquer das partes, podendo delegar essa autoridade a um concílio geral, o qual tem poderes para eleger, reprovar, punir ou depor o papa.[8] O concílio geral, disse Marcílio de Pádua, é a inteligência do mundo cristão toda reunida; como é que qualquer homem ousará impor somente a sua sobre os demais? Tal concílio deve ser composto não apenas de membros do clero como também de leigos eleitos pelo povo, e suas deliberações devem ficar livres do domínio do papa.[9] Heinrich von Langestein, teólogo alemão da Universidade de Paris, em ensaio que escreveu — *Concilium pacis* (1381) — aplicou tais idéias ao cisma papal. Por mais lógica que pudesse haver (disse Heinrich) nos argumentos dos papas, no tocante a sua autoridade suprema, autoridade essa derivada de Deus, houvera uma crise, da qual a lógica não oferecia escapatória; somente uma força independente do papa e superior aos cardeais é que poderia salvar a Igreja do caos que a estava arruinando, e essa autoridade não podia ser outra a não ser o concílio geral. Jean Gerson, chanceler da Universidade de Paris, no sermão que pregou em Tarascon antes do próprio Benedito XIII, argumentou que, uma vez que a faculdade exclusiva do papa de convocar um concílio geral tinha falhado em acabar com o cisma, tal regra devia ser abolida naquela emergência; devia-se convocar um concílio geral, o qual tomaria a si a autoridade de pôr fim à crise.[10]

Realizou-se o Concílio de Pisa, conforme tinha anunciado. Reuniram-se na majestosa catedral 26 cardeiais, quatro patriarcas, 12 arcebispos, 80 bispos, 87 abades, os gerais de todas as grandes ordens monásticas, delegados de todas as grandes universidades, 300 doutores em leis canônicas e embaixadores de todos os governos da Europa, exceto os da Hungria, Nápoles, Espanha, Escandinávia e Escócia. O Concílio declarou-se canônico (válido nas leis da Igreja) e ecumênico (representando todo o mundo cristão) — título que ignorava as Igrejas Ortodoxas grega e russa. O Concílio requereu a presença de Benedito e Gregório; nenhum dos dois apareceu; declarou-os depostos e nomeou papa o cardeal de Milão, sob o nome de Alexandre V (1409). Deram instruções ao Papa eleito para que convocasse novo concílio geral antes de maio de 1412 e suspenderam os trabalhos.

O Concílio esperara pôr fim ao cisma, mas como Benedito e Gregório se tinham recusado a reconhecer a autoridade do Concílio de Pisa, o resultado foi ficar o mundo cristão com três papas em vez de dois. A morte de Alexandre V (1410) não solucionou a questão; seus cardeais elegeram para sucessor João XXIII, o mais intratável dos homens no trono papal desde seu predecessor desse mesmo nome. Baldassare Cossa havia sido nomeado vigário do Papa em Bolonha por Bonifácio IX; ele governou a cidade como *condottiere*, com poderes absolutos e sem escrúpulos. Tributava tudo, inclu-

sive a prostituição, o jogo e a usura. Segundo seu secretário, seduzira 200 mulheres, entre virgens, matronas, viúvas e freiras.[11] Era, no entanto, homem de preciosa habilidade tanto em política como na guerra; acumulou grande fortuna e comandou uma força de soldados que lhe era muito leal; talvez pudesse arrancar de Gregório os Estados Pontifícios e reduzi-lo à submissão pela miséria.

João XXIII protelou tanto quanto pôde a convocação do concílio que havia sido decretada em Pisa. Aconteceu que, em 1411, Sigismundo tornou-se rei dos romanos e reconhecido por todos chefe do Sacro Império Romano, embora não tivesse sido para isso coroado. Ele obrigou João XXIII a convocar o concílio, escolhendo Constança para local, visto poderem todos ficar livres ali de intimidação por parte da Itália e sob a influência do Imperador. Tirando a iniciativa da Igreja, à semelhança de outro Constantino, Sigismundo convidou todos os prelados, príncipes, senhores e doutores do mundo cristão para que comparecessem ao Concílio. Todo mundo na Europa aceitou a convocação, menos os três papas e seus membros. Afluíram tantos dignitários a Constança, cada um quando bem lhe aprouve, que levou meio ano para reuni-los. Quando finalmente João XXIII consentiu em iniciar os trabalhos em 5 de novembro de 1414, somente havia chegado uma parte dos que deviam comparecer, e que seriam: três patriarcas, 29 cardeais, 33 arcebispos, 150 bispos, 100 abades, 300 doutores em teologia, 14 representantes de universidades, 26 príncipes, 140 nobres e quatro mil sacerdotes. Se todos tivessem comparecido, aquele Concílio teria sido o maior da História e o mais importante desde o tempo em que o Concílio de Nicéia (325) havia estabelecido o credo da Igreja. Normalmente Constança abrigava uns seis mil habitantes; pôde no entanto hospedar e alimentar sem dificuldades uns cinco mil delegados do Concílio e atender às suas necessidades, bem como a uma leva de empregados, secretários, mascates, médicos, charlatães, menestréis e 1.500 prostitutas.[12]

Mal havia o Concílio formulado seu curso de ação, quando teve de enfrentar a deserção dramática do Papa que o tinha convocado. João XXIII ficara surpreendido ao saber que seus inimigos preparavam-se para apresentar à assembléia um relatório sobre a vida dele, crimes e incontinência. Uma comissão avisou-o de que se evitaria tal ignomínia se concordasse em acompanhar Gregório e Benedito em uma abdicação simultânea.[13] Ele concordou; inesperadamente, porém, fugiu de Constança disfarçado de palafreneiro (20 de março de 1415), indo refugiar-se no castelo de Schaffhausen com Frederico, arquiduque da Áustria e adversário de Sigismundo. Anunciou, a 29 de março, que todas as promessas que fizera em Constança tinham-lhe sido arrancadas por meio de intimidação e não tinham, portanto, valor. No dia 6 de abril, o Concílio expediu um decreto — *Sacrossancta* — ao qual um historiador chamou de "o mais revolucionário dos documentos oficiais na história do mundo":[14]

> Este sínodo sagrado de Constança, sendo um concílio geral e legalmente reunido sob o Espírito Santo para louvor de Deus e para terminar o atual cisma e unir e reformar a Igreja de Deus, nas pessoas de seu chefe e de seus membros... ordena, declara e decreta o seguinte: Primeiro, declara que este sínodo... representa a Igreja Militante e tem sua autoridade oriunda diretamente de Cristo; e toda a gente, sejam quais forem suas posições ou dignidades, inclusive também o Papa, deverá obedecer a este Concílio em tudo o que se relacione com a fé, com o término deste Cisma e com a reforma geral da Igreja, nas pessoas de seu chefe e de seus membros. Outrossim, se alguém, sejam quais forem suas posições, condição ou dignidade, inclusive também o Papa, se recusar a obedecer às ordens, estatutos, regulamentos ou

determinações deste sagrado Concílio ou de qualquer outro devidamente formado, com relação ao término do Cisma ou à reforma da Igreja, ficará essa pessoa sujeita à devida punição... e, se necessário, recorrer-se-á a outros meios para se auxiliar a justiça.[15]

Muitos cardeais protestaram contra o decreto, temendo que ele extinguisse os poderes do colégio de cardeais de eleger o papa; o Concílio não deu atenção à posição deles e dali por diante eles exerceram papel secundário em suas atividades.

O Concílio enviou então uma comissão a João XXIII a fim de lhe pedir que abdicasse. Não recebendo resposta definitiva, aceitou (25 de maio) a apresentação de 54 acusações contra ele, como sendo pagão, opressor, mentiroso, simoníaco, traidor, libertino e ladrão;[16] dezesseis outras acusações foram suprimidas por serem demasiado severas.[17] O Concílio depôs João XXIII a 29 de maio. Finalmente humilhado, João XXIII aceitou o decreto. Sigismundo ordenou o encarceramento dele no castelo de Heidelberg durante todo o tempo da duração do Concílio. Foi posto em liberdade, em 1418, e encontrou asilo e amparo, já então muito velho, junto a Cósimo de Médici.

O Concílio celebrou o triunfo com um desfile nas ruas de Constança. Viu-se, porém, em dificuldades ao reiniciar os trabalhos. Se fosse eleger outro papa, iria, com isso, restabelecer a divisão tríplice do mundo cristão, pois muitos distritos obedeciam ainda a Benedito, outros a Gregório. Este último salvou o Concílio por meio de um ato que foi, ao mesmo tempo, sutil e magnânimo: concordou em resignar, mas somente sob a condição de que lhe seria permitido convocá-lo novamente e legitimá-lo através de sua própria autoridade papal. No dia 4 de julho de 1415, o Concílio, novamente reunido, aceitou a resignação de Gregório, confirmou a validade de suas nomeações e nomeou-o governador-legado de Ancona, onde viveu tranqüilamente os dois últimos anos de sua vida.

Benedito continuou a resistir, porém seus cardeais abandonaram-no e fizeram as pazes com o Concílio. A 26 de julho de 1417, o Concílio o depôs. Benedito retirou-se para a fortaleza de sua família, nas imediações de Valência, e ali morreu aos 90 anos de idade, considerando-se ainda Papa. Em outubro, o Concílio aprovou um decreto — *Frequens* — exigindo que se realizasse outro concílio geral dentro de cinco anos. A 17 de novembro, um comitê eleitoral do Concílio escolheu o cardeal Oddone Colonna para Papa. Ele tomou o nome de Martinho V. Toda a cristandade o aceitou, chegando assim ao fim o grande Cisma após 39 anos de caos.

O Concílio tinha realizado seu primeiro objetivo. Sua vitória nesse ponto destruiu o outro objetivo — o de reforma da Igreja. Logo que se viu Papa, Martinho V assumiu todos os poderes e prerrogativas do papado. Afastou Sigismundo da presidência do Concílio e, com habilidade e cortesia, negociou com cada grupo de nações, no Concílio, um tratado em separado com respeito à reforma eclesiástica. Jogando um grupo contra outro, persuadiu cada um a aceitar uma porção mínima da reforma, a qual preparou ardilosamente em linguagem obscura que cada grupo podia interpretar a seu modo para poupar seus emolumentos e salvar as aparências. O Concílio cedeu a ele porque já se sentia cansado. Todos tinham trabalhado durante três anos, queriam voltar para suas casas e achavam que um concílio posterior podia tratar, com mais pormenores, do problema da reforma. No dia 22 de abril de 1418, declarou-se dissolvido o Concílio de Constança.

III. O TRIUNFO DO PAPADO: 1418-47

Martinho V, embora fosse romano, não pôde seguir imediatamente para Roma; as entradas estavam em poder do *condottiere* Braccio da Montone; Martinho achou mais seguro permanecer em Genebra. Ficou depois algum tempo em Mântua e Florença. Quando chegou afinal a Roma (1420), surpreendeu-se com as condições da cidade, a ruína de seus edifícios e do povo. A capital do mundo cristão era uma das menos civilizadas cidades da Europa.

Se Martinho continuou a abusar de suas prerrogativas, nomeando seus parentes Colonna para cargos rendosos e influentes, talvez o tivesse feito para fortalecer a família e, assim, conseguir segurança física no Vaticano. Não tinha exército, e as forças armadas de Nápoles, Florença, Veneza e Milão faziam pressão de todos os lados contra os Estados Papais. Estes, em sua maioria, tinham caído novamente nas mãos de pequenos ditadores que, embora se intitulassem vigários do Papa, haviam de fato assumido poderes soberanos durante a divisão do papado. Na Lombardia, o clero, durante séculos, havia sido hostil aos bispos de Roma. Do outro lado dos Alpes, jazia uma cristandade que tinha perdido quase todo o respeito pelo papado e clamava por apoio financeiro.

Martinho enfrentou tais dificuldades com coragem e êxito. Embora tivesse herdado um tesouro quase vazio, destinou certas verbas para a reconstrução parcial da capital. As medidas enérgicas que tomou varreram de Roma e das estradas os bandidos; destruiu uma praça-forte de salteadores em Montelipo e mandou decapitar os chefes.[18] Restabeleceu a ordem em Roma e codificou as leis da comuna. Nomeou para secretário papal um dos primeiros humanistas, Poggio Bracciolini. Contratou Gentile da Fabriano, Antônio Pisanello e Masaccio para pintarem afrescos nos templos de Santa Maria Maior e São João de Latrão. Nomeou homens de grande inteligência e caráter, tais como Giuliano Cesarini, Louis Allemand, Domenico Capranica e Próspero Colonna para o Colégio dos Cardeais. Reorganizou a Cúria a fim de fazê-la funcionar eficientemente, mas só encontrou meios de financiá-la procedendo à venda de cargos e serviços. A Igreja tinha sobrevivido, durante um século, sem reformas, porém não podia viver uma semana sem dinheiro; Martinho julgou o dinheiro muito mais urgente. De conformidade com o decreto *Frequens* de Constança, convocou a realização de um concílio em Pavia, no ano de 1423. Foram poucos os elementos que a ele compareceram; a peste obrigou a que o transferissem para Siena. Ao demonstrarem os bispos querer absoluta autoridade, Martinho ordenou sua dissolução, a cuja ordem eles obedeceram, receosos que estavam de perder suas dioceses. Com o intuito de suavizar o espírito da reforma, Martinho expediu (1425) uma bula pormenorizando algumas modificações admiráveis no funcionamento e financiamento da Cúria; surgiram, porém, mil obstáculos e objeções, e as propostas caíram então no olvido. Em 1430, um emissário da Alemanha, em Roma, enviou a seu príncipe uma carta que quase fez soar o toque de alarme da Reforma:

> A ganância reina soberana na corte de Roma e cada dia encontra novos expedientes... para extorquir dinheiro da Alemanha sob o manto de taxas eclesiásticas. Daí, muita grita... e descontentamentos; ... sob pena de se renunciar completamente à obediência, surgirão também muitas questões com relação ao papado para se escapar dessas inqualificáveis exigências dos italianos, e esta última alternativa, a meu ver, seria aceitável para muitos países.[19]

O sucessor de Martinho enfrentou os problemas acumulados no papado, na posição de um devoto monge franciscano mal equipado para a direção dos negócios de Estado. O papado era mais um governo do que uma religião; os papas tinham de ser estadistas, de quando em vez guerreiros e raramente podiam ser santos. Eugênio IV era, às vezes, um santo. É verdade que foi obstinado e inflexível; o artritismo que quase sempre lhe causava dores nas mãos contribuía para torná-lo impaciente e insociável em suas muitas tribulações. Contudo, vivia como asceta, alimentava-se frugalmente, bebia apenas água, dormia pouco, trabalhava arduamente, atendia conscienciosamente as suas obrigações religiosas, não tinha malícia para com seus inimigos, perdoava com facilidade as faltas, agia com liberalidade, nada guardava para si, e era tão modesto que, em público, quase não erguia os olhos do chão.[20] No entanto, poucos foram os papas que adquiriram tantos inimigos quanto ele.

Os primeiros foram os cardeais que o elegeram. Como preço de seus votos e a fim de se protegerem contra um governo autoritário, como o fora o de Martinho, induziram-no a assinar os *capitula* — literalmente, capítulos, títulos ou metas — prometendo-lhes liberdade de palavra, garantias para seus cargos, controle sobre metade das rendas e consultas junto a eles sobre todas as questões importantes. Tais "capítulos" estabeleceram um precedente que foi seguido regularmente nas eleições papais durante toda a Renascença. Além disso, Eugênio adquiriu inimigos poderosos — os membros da família Colonna. Acreditando que Martinho transferira muitas propriedades da Igreja para essa família, ordenou a restituição de grande parte delas, tendo mandado torturar o antigo secretário de Martinho até ele fornecer informações sobre o caso. Os Colonna abriram luta contra o Papa; ele os derrotou com os soldados que lhe enviaram Florença e Veneza, mas, com isso, provocou a hostilidade de Roma. Entrementes, o Concílio de Basiléia, que havia sido convocado por Martinho, realizado no primeiro ano (1431) do novo pontificado, propôs mais uma vez o estabelecimento da supremacia dos concílios sobre os papas. Eugênio ordenou a dissolução dele; seus componentes recusaram-se a fazê-lo e intimaram-no a comparecer à assembléia. Mandaram tropas milanesas a Roma para atacá-lo. Os Colonna aproveitaram-se da oportunidade para vingar-se; organizaram uma revolução na cidade e estabeleceram um governo republicano (1434). Eugênio fugiu, descendo pelo Rio Tibre em um pequeno barco, perseguido pelos dardos, lanças e pedras da população.[21] Procurou refúgio em Florença e depois em Bolonha; durante nove anos tanto ele como a Cúria ficaram exilados de Roma.

A maioria dos delegados do Concílio da Basiléia eram franceses. Visavam, como francamente o dissera o bispo de Tours, "ou arrancar a Sé Apostólica dos italianos ou despojá-la de tal forma que não fizesse diferença a sua localização". O Concílio tomou então a si, uma após outra, as prerrogativas do papado: expediu indulgências, concedeu dispensas, fez nomeações para cargos eclesiásticos e exigiu que as anatas fossem pagas a ele mesmo e não ao Papa. Eugênio ordenou novamente a dissolução do Concílio; este, em revide, o depôs (1439), nomeando Amadeu VIII de Sabóia como o antipapa Félix V; estabeleceu-se assim novo Cisma. Para completar a aparente derrota de Eugênio, Carlos VII de França reuniu, em Bourges (1438), uma assembléia de prelados, príncipes e advogados franceses, a qual proclamou a supremacia dos concílios sobre os papas e explicou a Sanção Pragmática de Bourges; os cargos eclesiásticos deveriam, dali por diante, ser preenchidos por meio de eleições no clero ou no cabido locais, podendo o rei, no entanto, fazer "recomendações"; as apelações à Cúria papal

seriam proibidas, salvo depois de esgotadas todas as possibilidades judiciais na França; a cobrança de anatas pelo Papa ficara proibida.[22] Essa Sanção, na realidade, criou uma Igreja Galicana independente, tendo por chefe o rei. Um ano depois, em Mogúncia, uma dieta adotou medidas para o estabelecimento de Igreja semelhante na Alemanha. A Igreja da Boêmia tinha-se separado do papado na revolta de Huss; o arcebispo de Praga chamara o Papa de "a Besta do Apocalipse".[23] Parecia que todo o edifício da Igreja Romana desmoronara-se para sempre, que se tinha estabelecido a Reforma nacionalista um século antes de Lutero.

Eugênio foi salvo pelo turcos. Como os otomanos se aproximavam cada vez mais de Constantinopla, os bizantinos acharam que a cidade era digna das mesmas solenidades de Roma, e que se tornava indispensável a união da cristandade grega com a cristandade romana, como primeiro passo para se assegurar do auxílio militar do Ocidente. O Imperador João VIII enviou uma embaixada a Martinho V (1431) a fim de propor a realização de um concílio de ambas as Igrejas. O Concílio de Basiléia mandou emissários a João VIII (1433), explicando que tinha supremacia sobre o Papa, que se achava sob a proteção do Imperador Sigismundo e que conseguiria dinheiro e soldados para a defesa de Constantinopla se a Igreja Grega negociasse com o Concílio ao invés de fazê-lo com o Papa. Eugênio enviou sua própria embaixada, oferecendo auxílio com a condição, porém, de que aquela proposta de união fosse submetida a novo concílio que ele convocaria em Ferrara. João VIII decidiu-se a favor de Eugênio. O Papa convocou para o Concílio de Ferrara os elementos hierárquicos que ainda lhe eram fiéis; muitos prelados ilustres, inclusive Cesarini e Nicolau de Cusa, abandonaram Basiléia e seguiram para aquela cidade, pois achavam que as negociações com os gregos constituíam a questão mais importante. O Concílio de Basiléia continuou ainda os trabalhos, porém seu prestígio começou a declinar.

A notícia de que o mundo cristão, que se achava dividido entre as Igrejas Romana e Grega desde 1054, estava prestes a unir-se, agitou toda a Europa. No dia 8 de fevereiro de 1438, o imperador bizantino, o patriarca José de Constantinopla, 17 metropolitas gregos e grande número de bispos, monges e eruditos gregos chegaram a Veneza, ainda, em parte, uma cidade bizantina. Eugênio recebeu-os, em Ferrara, com uma pompa que deveria ter significado muito pouco para os cerimoniosos gregos. Após a abertura do Concílio, foram nomeadas várias comissões para reconciliar a divergência das duas Igrejas sobre a primazia do Papa, o uso do pão sem fermento, a natureza dos sofrimentos do purgatório e a processão do Espírito Santo do Pai e ou do Filho. Durante oito meses, os eruditos travaram debates sobre esses pontos, porém não puderam chegar a um acordo. Nesse ínterim irrompeu a peste em Ferrara; Cósimo de Médici convidou o Concílio a transferir-se para Florença, onde ele e seus amigos dariam hospedagem a seus membros; foi o que se fez. Algumas pessoas dataram a Renascença da Itália como tendo partido do dia em que afluíram para Florença os eruditos gregos (1439). Concordou-se ali que a forma aceitável para os gregos — que "o Espírito Santo procede do Pai através do Filho" *(ex Patre per Filium* procedit) — encerrava a mesma significação da fórmula romana, "procede do Pai e do Filho" (*ex Patre Filioque procedit*). Em junho de 1439, chegou-se a um acordo sobre os sofrimentos do purgatório. A primazia do Papa provocou debates acalorados. O imperador grego ameaçou dissolver o Concílio. O arcebispo Bessarion de Nicéia conciliou a questão por meio de um acordo, no qual se reconhecia a autoridade universal do papa, com reserva, porém, de todos os direitos e privilégios das Igrejas orientais que então

existiam. Essa fórmula foi aceita, e, em 6 de julho de 1439, foi lido, em grego, por Bessarion, e, em latim, por Cesarini, na grande catedral que três anos antes recebera de Brunellesco seu majestoso domo, o decreto que unia as duas Igrejas. Aqueles dois prelados beijaram-se, e todos os membros do Concílio, com o imperador grego à frente, ajoelharam-se diante daquele mesmo Eugênio que, não fazia muito tempo, parecera um homem desprezado.

Foi curta a alegria do mundo cristão. O imperador grego e sua comitiva, ao voltarem para Constantinopla, foram acolhidos com insultos e linguagem obscena. O clero e a população da cidade repudiaram aquela submissão a Roma. Eugênio sustentou o acordo que fizera; o cardeal Cesarini foi enviado à Hungria à frente de um exército a fim de se unir às forças de Ladislau e Hunyadi; saíram vitoriosos em Nish e entraram triunfantes em Sófia na véspera do Natal de 1443. Foram, porém, derrotados, em Varna, por Murad II (1444). O partido contrário à união, em Constantinopla, ficou com as cartas na mão; o patriarca Gregório, que tinha apoiado a união, fugiu para a Itália. Gregório conseguiu abrir caminho até Sófia, onde, em 1452, leu o decreto da união das duas Igrejas; mas daquele tempo em diante o povo se afastou da grande igreja. O clero antiunionista anatematizou todos os aderentes da união; recusou absolvição aos que tinham ido ouvir a leitura do decreto e exortou os enfermos a que preferissem morrer sem os sacramentos a terem que os receber de um sacerdote "unionista".[24] Os patriarcas de Alexandria, Antioquia e Jerusalém repudiaram o "sínodo de salteadores" de Florença.[25] Maomé II simplificou a situação fazendo de Constantinopla a capital da Turquia (1453); deu aos cristãos plena liberdade de culto e nomeou para patriarca Genádio, ferrenho adversário da união das duas Igrejas.

Eugênio voltou a Roma em 1443, após seu legado geral, o cardeal Vitelleschi, ter suprimido a caótica república e a turbulenta família dos Colonna com uma ferocidade que sobrepujou a dos vândalos e godos. Durante sua permanência em Florença, o Papa familiarizou-se com o desenvolvimento do humanismo e da arte sob o reinado de Cósimo de Médici. Os eruditos da Grécia que tinham tomado parte nos concílios de Ferrara e Florença despertaram-lhe o interesse pela preservação dos manuscritos dos clássicos que podiam muito bem ser confiscados ou destruídos com a queda iminente de Constantinopla. Colocou em seu secretariado Poggio, Flavio Biondo, Leonardo Bruni e outros humanistas que podiam negociar com os gregos em sua própria língua. Trouxe para Roma Fra Angelico e mandou pintar afrescos na capela do Sacramento, no Vaticano. Tendo admirado os portões de bronze que Ghiberti havia fundido para o Batistério de Florença, encarregou Filarete de fazer outros iguais para a antiga igreja de São Pedro (1433). Foi muito significativo — se bem que já despertasse alguns comentários — o fato de o escultor ter colocado nos portais da principal igreja da cristandade latina, juntamente com as imagens de Cristo, de Maria e dos Apóstolos, as figuras de Marte, Roma, Hero, Leandro, Júpiter e Ganimedes e até mesmo as de Leda e o cisne. Eugênio levou para Roma, naquela hora de sua vitória sobre o Concílio de Basiléia, a Renascença pagã.

CAPÍTULO XV

A Renascença Conquista Roma

1447—92

I. A CAPITAL DO MUNDO

QUANDO o Papa Nicolau V subiu ao mais antigo dos tronos do mundo, Roma era apenas uma décima parte da Roma que estivera encerrada entre as muralhas de Aureliano (270-5 d. C.), e menor em área e população (80.000)[1] que Veneza, Florença e Milão. Desde a destruição pelos bárbaros invasores dos principais aquedutos, as sete colinas haviam ficado sem suprimento de uma água em que se pudesse confiar; haviam ficado ainda alguns pequenos aquedutos, algumas fontes, muitas cisternas e poços, mas grande parte dos habitantes bebia a água do Rio Tibre.[2] A maioria do povo vivia em planícies insalubres, sujeitas às inundações do rio, e à malária oriunda dos pântanos vizinhos. A colina do Capitólio, naquele tempo, chamava-se Monte Caprino por causa das cabras que pastavam em suas encostas A do Palatino era um retiro rural quase inabitado; os antigos palácios, dos quais se derivara seu nome, eram agora escombros. O Borgo Vaticano — Cidade do Vaticano — era um pequeno subúrbio que ficava do outro lado da cidade propriamente dita, e acotovelava-se junto ao templo, em ruínas, de São Pedro. Algumas igrejas, como as de Santa Maria Maior e Santa Cecília, eram belas em seu interior, porém muito simples na sua parte externa, e nenhuma em Roma podia comparar-se ao *duomo* de Florença ou de Milão. Nenhum mosteiro rivalizava com o Certosa di Pavia; nenhuma câmara municipal teve a imponência do Palazzo Pubblico de Siena. Quase todas as artérias eram vielas lamacentas, sujas; algumas tinham calçamento de pedra; somente poucas eram iluminadas à noite; varriam-nas somente em ocasiões extraordinárias, por exemplo, à celebração de um jubileu ou por ocasião da chegada de algum personagem muito importante.

O apoio econômico da cidade provinha em parte, das pastagens, produção de lã e do gado que se criava nos campos das redondezas, mas a maior parte procedia das rendas da Igreja. A agricultura era pequena, e os negócios insignificantes. Devido à falta de segurança contra as incursões de salteadores, a indústria e o comércio quase haviam desaparecido. Quase não havia classe média, apenas nobres, eclesiásticos e plebeus. Os nobres, que eram senhores de quase todas as terras que não haviam caído em mãos da Igreja, exploravam, sem piedade cristã e impunemente, os camponeses. Suprimiam a revolta e prosseguiam em suas rixas com *bravi* — rufiões truculentos que mantinham a seu serviço, aos quais preparavam para matar ou espancar quem quer que fosse. As grandes famílias — sobretudo as dos Colonna e Orsini — assenhorearam-se dos túmulos, banhos, teatros e outras estruturas de Roma e suas imediações;

transformaram-nas em fortalezas particulares; seus castelos rurais eram construídos para a guerra. Geralmente os nobres eram hostis aos papas ou esforçavam-se por nomeá-los e governá-los. Muitas vezes provocavam tais desordens, que os papas fugiam; Pio II desejou ardentemente pudesse ser sua capital qualquer outra cidade menos aquela.[3] Foi num esforço perdoável para conseguir certa segurança para a Santa Sé que Sisto IV e Alexandre VI guerrearam contra tais homens.

Normalmente, os eclesiásticos governavam Roma, pois contavam com as diversas rendas da Igreja. Os habitantes dependiam do afluxo do ouro de uma dezena de países, dos empregos que o clero podia oferecer e da caridade dos papas. O povo de Roma não podia sentir entusiasmo por qualquer reforma que diminuísse aquele afluxo do ouro. Impedidos de se rebelarem, vingavam-se com sátiras que não encontravam paralelo em outras partes da Europa. Uma estátua na Piazza Navona, provavelmente um *Hércules* helenístico, foi rebatizada com o nome de *Pasquino* — talvez de algum alfaiate das redondezas — e ficou sendo o *placard* das últimas críticas mordazes, geralmente na forma de epigramas em latim ou italiano, contra os papas reinantes. Os romanos eram religiosos, pelo menos nas grandes ocasiões; aglomeravam-se na praça para receber a bênção papal, e sentiam-se orgulhosos de poder imitar os embaixadores, beijando os pés do Papa. Quando Sisto IV, que sofria de gota, deixou de aparecer-lhes para uma bênção que havia sido anunciada, insultaram-no com toda a virulência romana. Os papas eram os governantes seculares de Roma desde o tempo em que Eugênio IV abolira a República Romana, e recebiam a contumélia que geralmente se concedia aos governos. Foi infortúnio do papado ter o seu trono bem no meio da população mais rebelde da Itália.

Os papas julgavam-se completamente justificados em reclamar certo grau e área de poder temporal. Como chefes de uma organização internacional, não podiam sujeitar-se a ficar prisioneiros de qualquer Estado, como o tinham sido, com efeito, em Avinhão; assim embaraçados, mal podiam servir a todos os povos imparcialmente, muito menos realizar seu majestoso sonho, qual o de serem os governadores de todos os governos. Conquanto a "Doação de Constantino" fosse coisa forjada (conforme Nicolau admitiu ao contratar Valla), a doação da Itália central ao papado por Pepino (755), confirmada por Carlos Magno (773), não deixou de ser um fato histórico. Os papas cunharam sua própria moeda, pelo menos desde épocas remotas, desde 782,[4] e ninguém questionou seus direitos durante séculos. A unificação dos poderes locais, feudais ou marciais, em um governo central, começara a processar-se nos Estados Pontifícios, assim como nas demais nações da Europa. Se os papas, desde Nicolau V até Clemente VII, governaram seus Estados como monarcas absolutos, nada mais fizeram do que seguir a moda daqueles tempos; podiam, naturalmente, e com razão, queixar-se, quando reformadores como o chanceler Gerson da Universidade de Paris propunham a democracia na Igreja e a rejeitavam no Estado. Nem o Estado nem a Igreja se encontravam preparados para a democracia num tempo em que não havia ainda material impresso. Nicolau V tornou-se Papa sete anos antes de Gutenberg ter impresso a sua Bíblia, 30 anos antes que a arte de impressão tivesse atingido Roma, 48 anos antes da primeira publicação de Aldo Manucci. A democracia é um prazer qu se goza com a disseminação da inteligência, com a segurança e com a paz.

O governo secular dos papas projetou-se diretamente sobre o que, na antigüidade, se chamou Latium (agora Lácio), pequena província entre a Toscana, Úmbria, o reino de Nápoles e o Mar Tirreno. Além desta, eles pretendiam também a Úmbria, as Mar-

cas e a Romagna (a antiga România). Essas quatro regiões formavam juntas uma larga faixa que atravessava a Itália central de um mar a outro; continham umas 26 cidades, as quais os papas, quando podiam, governavam por intermédio de vigários, ou dividiam entre governadores provinciais. Além disso, reivindicavam a Sicília e todo o reino de Nápoles, declarando-os feudos papais, conforme acordo que havia sido feito entre o Papa Inocêncio III e Frederico II; o pagamento de uma taxa feudal anual por tais Estados ao papado tornou-se grande fonte de contendas entre o *Regno* e os papas. A condessa Matilda acabou legando aos papas (1107), como seu domínio feudal, praticamente toda a Toscana, inclusive Florença, Luca, Pistóia, Pisa, Siena e Arécio. Sobre todos esses pontos os papas reivindicaram os direitos de um soberano feudal, porém foram raras as vezes em que puderam concretizá-los.

Em meio ao tormento da corrupção interna, incompetência fiscal e militar, e a confusão da política européia com a da Itália, e a dos eclesiásticos com a dos seculares, lutou o papado durante séculos no sentido de preservar seus territórios tradicionais contra a usurpação interna levada a efeito por *condottieri*, e contra invasões de outros Estados italianos. Milão repetidas vezes tentou apropriar-se de Bolonha; Veneza apoderou-se de Ravena e procurou absorver Ferrara, e Nápoles tentou lançar seus tentáculos sobre o Lácio. Para enfrentar tais ataques, o papado muito raramente recorria a seu pequenino exército de mercenários; ao contrário, jogava os Estados ambiciosos uns contra os outros numa política equilibrada, esforçando-se por não os deixar tornarem-se muito fortes, a fim de que não tragassem o território papal. Maquiavel e Guicciardini muito acertadamente descobriram a origem da desunião da Itália, como sendo resultado, em parte, dessa política dos papas. Estes também acertadamente nela prosseguiram porque era o único meio de sustentar sua independência política e espiritual através do poder temporal.

Como governantes políticos, os papas viram-se obrigados a adotar os mesmos métodos de seus colegas seculares. Distribuíam — às vezes vendiam — cargos e benefícios a pessoas influentes, até a menores, para pagar dívidas políticas ou conseguir objetivos políticos ou mesmo para recompensar ou sustentar homens de letras e artistas. Arranjavam casamentos para os parentes junto às famílias politicamente poderosas. Empregavam exércitos, como o fez Júlio II, ou a diplomacia do ludíbrio, como foi o caso de Leão X.[5] Toleravam — às vezes lucrando com isso — certo grau de venalidade burocrática; provavelmente essa venalidade não era maior que a que prevalecia na maioria dos governos daquele tempo. As leis dos Estados Papais eram tão severas como as dos demais Estados; ladrões e falsários eram enforcados pelos vigários dos papas como uma necessidade mais ou menos forte do governo. A maioria dos papas vivia com simplicidade, tanto quanto permitia o cerimonial oficial; as piores histórias que sobre eles lemos não passavam de lendas postas a circular por satiristas irresponsáveis, como Berni, ou caçadores de empregos malsucedidos, como Aretino, ou agentes em Roma — *e.g.*, Infessura — de potências que se encontravam em conflito violento, ou em luta diplomática com o papado. Quanto aos cardeais que administravam os negócios políticos e eclesiásticos da Igreja, eles se tinham na conta de senadores de opulento Estado e viviam luxuosamente; muitos deles construíram palácios, muitos protegeram as letras e as artes e alguns mantinham amantes, aceitando naturalmente o livre código moral daqueles tempos temerários.

Como força espiritual da Renascença, os papas enfrentaram o problema de se reconciliar o humanismo com o cristianismo. O humanismo era meio pagão, e a Igreja

tinha certa vez tomado a si a tarefa de destruir a raiz, os ramos, o credo e a arte do paganismo. Encorajou e apoiou a demolição de templos e estatuaria pagãos; a catedral de Orvieto, por exemplo, só recentemente fora construída com mármores tirados, em parte, de Carrara, em parte das ruínas de Roma; para a feitura de cal, um legado papal vendeu blocos de mármore do Coliseu.[6] Ainda em 1461, iniciou-se a construção do Palazzo Venezia com novas espoliações do anfiteatro de Flávio; o próprio Nicolau, em seu entusiasmo pela arquitetura, empregou 2.500 carroçadas de mármore e travertino procedentes do Coliseu, o Circo Máximo, e de outras estruturas antigas para reconstruir as igrejas e palácios de Roma.[7] A fim de conter essa situação, preservar, reunir e abrigar as remanescentes obras de arte clássica de Roma e da Gécia, foi preciso uma revolução no espírito eclesiástico. O prestígio do humanismo já se tinha elevado tanto, o ímpeto do movimento neopagão mostrava-se tão forte, seus líderes já se achavam tão profundamente contaminados por tudo isso, que a Igreja teve de procurar um meio de acomodar tais evoluções na vida cristã, ou arriscar-se a perder as classes intelectuais da Itália, talvez, mais tarde, da própria Europa. Sob o pontificado de Nicolau V, ela abriu os braços ao humanismo, colocou-se brava e generosamente ao lado e à frente da nova literatura e da arte nova. Durante um animado século (1447-1534), a Igreja deu ao espírito da Itália tão ampla liberdade — *incredibilis libertas,* disse Filelfo[8] — e à arte da Itália tão inteligente proteção, oportunidade e estímulo, que Roma se tornou o centro da Renascença, desfrutando uma das épocas mais brilhantes da história da humanidade.

II. NICOLAU V: 1447-55

Criado na pobreza, em Sarzana, Tommaso Parentucelli achou, de um modo ou outro, meios de poder freqüentar a Universidade de Bolonha durante seis anos. Quando seus recursos se esgotaram, seguiu para Florença, onde serviu como tutor nas casas de Rinaldo degli Albizzi e Palla dei Strozzi. Novamente com a bolsa cheia, voltou a Bolonha, continuou os estudos e recebeu, aos 22 anos de idade, o grau de doutor em teologia. Niccolò degli Albergati, arcebispo de Bolonha, fê-lo administrador da casa do arcebispado e levou-o depois para Florença a fim de servir a Eugênio IV, durante o longo exílio desse Papa ali. Naqueles anos passados em Florença, o sacerdote tornou-se humanista sem deixar de ser cristão. Criou forte amizade a Bruni, Marsuppini, Manetti, Aurispa e Poggio, participando de suas reuniões literárias; não demorou muito para que Tomás de Sarzana, como o chamavam os humanistas, se apaixonasse pelos clássicos antigos. Gastou quase todos os seus rendimentos em livros, tomou dinheiro emprestado para comprar livros caríssimos, e expressou a esperança de que algum dia seus recursos seriam suficientes para reunir, em uma só biblioteca, todos os grandes livros do mundo; foi nessa ambição que teve origem a Biblioteca do Vaticano.[9] Cósimo contratou-o para catalogar a Biblioteca Marciana. Tomás sentiu-se feliz em meio àqueles manuscritos. Mal sabia que se estava preparando para ser o primeiro Papa da Renascença.

Serviu, durante 20 anos, a Albergati, em Florença e Bolonha. Por ocasião da morte do arcebispo (1443), Eugênio nomeou Parantucelli seu sucessor; três anos depois, o Papa, impressionado com seus conhecimentos, espírito religioso e capacidade administrativa, nomeou-o cardeal. Passou-se mais um ano; Eugênio morreu e os cardeais, vendo-se num impasse entre as facções dos Orsini e Colonna, elevaram Parentucelli

ao papado. "Quem haveria de pensar", exclamou ele a Vespasiano da Bisticci, "que um pobre tocador de sinos de um sacerdote seria eleito Papa para confusão dos orgulhosos?"[10] Os humanistas da Itália rejubilaram-se, e um deles, Francisco Bárbaro, proclamou que se havia concretizado a visão de Platão: um filósofo tornara-se rei.

Nicolau V, como então se chamou, tinha três objetivos: ser bom Papa, reconstruir Roma e restaurar a literatura, os conhecimentos e as artes clássicas. Conduzia seu alto cargo com modéstia e competência, dava audiências quase a qualquer hora do dia, e conseguiu manter-se em relações amistosas com a Alemanha e a França. O antipapa Félix V, percebendo que Nicolau conquistaria logo todo o mundo cristão latino para súditos seus, renunciou a suas pretensões, tendo sido magnanimamente perdoado. O rebelde Concílio de Basiléia, que já se desintegrava, por assim dizer, foi transferido para Lausanne, onde se dissolveu (1449); teve assim um fim o movimento conciliar, sanara-se o Cisma papal. Surgiram ainda pedidos de além-Alpes para que se fizesse a reforma da Igreja; Nicolau sentiu-se incapaz de realizá-la em vista dos detentores dos altos cargos, os quais muito teriam a perder com ela. Ao invés, esperava que a Igreja, como líder do renascimento das letras, reconquistasse o prestígio que tinha perdido em Avinhão e com o Cisma. Seu apoio à escolástica não foi motivado por fins políticos; fê-lo sinceramente, levado por uma paixão quase amorosa. Fez árduas viagens, atravessando os Alpes, em busca de manuscritos; foi ele quem desenterrou, em Basiléia, os trabalhos de Tertuliano.

Senhor, depois, das rendas do papado, mandou agentes a Atenas, a Constantinopla e a várias outras cidades da Alemanha e da Inglaterra para procurar e comprar, ou copiar manuscritos latinos e gregos, fossem eles pagãos ou cristãos; instalou no Vaticano um grande corpo de copistas e revisores; chamou a Roma quase todos os humanistas de preeminência na Itália. "Todos os eruditos do mundo", escreveu Vespasiano, num exagero oriundo de sua admiração, "chegaram a Roma no tempo do Papa Nicolau, alguns por sua livre vontade, outros a pedido dele."[11] Nicolau recompensou-lhes os trabalhos com a liberalidade de um califa enlevado pela música e pela poesia. Lourenço Valla, já então submisso, recebeu 500 ducados ($12.500?) para verter Tucídides para o latim; Guarino da Verona, 1.500 ducados para traduzir Estrabão; Niccolò Perotti, 500 para fazer a tradução de Políbio, e Poggio recebeu a incumbência de traduzir Diodoro Siculo; Teodoro Gaza foi atraído de Ferrara para fazer nova tradução de Aristóteles; Filelfo recebeu a oferta de uma casa em Roma, uma propriedade no campo e 10.000 ducados para traduzir a *Ilíada* e a *Odisséia* para o latim; a morte do Papa, porém, impediu a execução desse empreendimento homérico. Tais recompensas eram tão grandes que alguns eruditos — *mirabile dictu* — hesitavam em aceitá-las. O Papa venceu-lhes os escrúpulos prevenindo-os jocosamente: "Não recusem; talvez não encontrem outro Nicolau."[12] Uma epidemia obrigou-o a deixar Roma; seguiu para Fabriano, levando consigo tradutores e copistas, com receio que sucumbissem com a peste.[13] Não deixou, no entanto, de considerar os clássicos cristãos. Ofereceu cinco mil ducados a quem lhe trouxesse o Evangelho de São Mateus na língua original. Contratou Gianozzo Manetti e Jorge de Trebizonda para traduzirem as obras de Cirilo, Basílio, Gregório Nazianzeno, Gregório de Nicéia e outras obras da literatura patrística; encarregou Manetti e auxiliares de fazerem nova versão da Bíblia do original hebraico e grego; isso também foi frustrado com sua morte. Tais traduções em latim foram feitas apressadamente e ficaram imperfeitas; contudo, franquearam, pela primeira vez, as obras de Heródoto, Tucídides, Xenofonte,

Políbio, Diodoro, Apiano, Filo e Teofrasto aos estudantes que não sabiam ler grego. Referindo-se àquelas traduções, escreveu Filelfo: "A Grécia não pereceu; emigrou para a Itália, a qual, em outros tempos, tivera o nome de Magna Grécia."[14] Manetti, cuja gratidão foi maior que sua precisão, calculou que haviam sido traduzidos mais autores, durante os oito anos do pontificado de Nicolau, do que em todos os cinco séculos precedentes.[15]

Nicolau apreciava a aparência e a forma, assim como o conteúdo dos livros; sendo ele mesmo um calígrafo, mandou que as traduções fossem cuidadosamente escritas sobre pergaminhos por escribas peritos; as folhas eram encadernadas em veludo carmesim e presas por fechos de prata. Como o número de seus livros aumentava — chegando a atingir 824 manuscritos em latim e 352 em grego — e estes foram acrescentados às coleções anteriores dos papas — surgiu o problema de se abrigar os cinco mil volumes, a maior coleção de livros do mundo cristão, de maneira tal que se pudesse assegurar a sua completa transmissão à posteridade. A construção de uma biblioteca para o Vaticano constituía um dos maiores sonhos de Nicolau.

Era um construtor assim como um erudito e, desde o início de seu pontificado, tinha resolvido fazer de Roma uma cidade digna de liderar o mundo. Ia haver um jubileu em 1450; aguardavam-se 100.000 visitantes; eles não deviam encontrar a cidade em ruínas; o prestígio da Igreja e do papado exigia que a cidadela do cristianismo devia oferecer aos peregrinos "edifícios nobres combinando o gosto e a beleza com proporções nobres", o que "elevaria imensamente a exaltação da cadeira de São Pedro". Nicolau explicou, no seu leito de morte, o seu grande desejo. Restaurou as muralhas e os portões da cidade, reparou o aqueduto de Acqua Vergine e mandou um artista construir uma fonte ornamental em sua abertura. Contratou Leon Battista Alberti para fazer os projetos de palácios, praças públicas e espaçosas avenidas abrigadas do sol e da chuva por meio de pórticos com arcos. Mandou calçar muitas ruas, restaurar muitas pontes e reparar o castelo de Santo Ângelo. Emprestou dinheiro a cidadãos preeminentes para auxiliá-los a construir palácios que ornamentassem Roma. A pedido seu, Bernardo Rossellino reparou os templos de Santa Maria Maior, São João de Latrão, São Paulo e São Lourenço *fuori le mura* — fora dos muros — bem como as 40 igrejas que Gregório I havia designado como Via-Sacra.[16] Fez majestosos planos para um novo Palácio do Vaticano, o qual, juntamente com seus jardins, cobriria toda a colina do Vaticano e abrigaria o papa e seus auxiliares, os cardeais e os escritórios administrativos da Cúria; em vida, terminou a construção de suas próprias câmaras (mais tarde ocupadas por Alexandre VI e chamadas Appartamento Borgia), a biblioteca (agora a Pinacoteca do Vaticano) e os quartos ou *stanze* que foram depois decorados por Rafael. Trouxe de Perúgia Benedetto Bonfigli e de Florença Andrea del Castagno para pintar afrescos — agora perdidos — nas paredes do Vaticano. Persuadiu o velho Fra Angelico a voltar a Roma a fim de pintar, na própria capela do papa, as histórias de Santo Estêvão e São Lourenço. Planejava demolir a velha e arruinada basílica de São Pedro, e erguer sobre o túmulo do Apóstolo a mais imponente igreja do mundo; coube a Júlio II levar avante essa audaciosa tarefa.

Esperava que tudo isso pudesse ser financiado com a renda do jubileu. Nicolau anunciou-o como sendo a celebração da restauração da paz e da Igreja. Esse sentimento foi bem acolhido pelos povos da Europa. A migração de peregrinos de todos os quadrantes do mundo cristão latino foi de uma magnitude sem precedentes; testemunhas oculares compararam-na ao movimento de miríades de formigas. O acúmu-

lo de gente era tão grande que o Papa teve de limitar a cinco dias, depois a três, o período máximo de estada de qualquer visitante. Numa só ocasião, 200 pessoas foram mortas num atropelo, tendo sido muitas atiradas ao Rio Tibre. Depois dessa catástrofe, Nicolau mandou demolir casas a fim de alargar as vias de acesso à igreja de São Pedro. Como os peregrinos haviam trazido ricas oferendas, os resultados financeiros do jubileu ultrapassaram até mesmo as expectativas do Papa; cobriram as despesas com a construção dos novos edifícios, e os gastos que ele teve com eruditos e manuscritos.[17] As outras cidades sofreram falta de dinheiro porque — queixou-se um cidadão de Perúgia — "todo ele escorria para Roma"; em Roma, os estalajadeiros, cambistas e negociantes lucraram imensamente. Só no banco dos Médici, Nicolau pôde depositar 100.000 florins ($2.500.000?).[18] O afluxo de ouro para a Itália provocou certo descontentamento nos países situados no outro lado dos Alpes.

Mesmo em Roma, alguns dissabores perturbaram aquela nova prosperidade. Do seu ponto de vista, Nicolau julgava governar a cidade com discernimento e justiça. Fez uma concessão às esperanças dos republicanos, nomeando quatro cidadãos que, por sua vez, nomeariam todos os funcionários para os cargos municipais e controlariam todos os tributos arrecadados na cidade. Mas os senadores e nobres, cuja classe dominara Roma durante o papado de Avinhão e o Cisma, irritaram-se por se sentir sob o governo papal; a população ressentia-se da transformação do Vaticano em um palácio-fortaleza, seguro contra aqueles assaltos que haviam lançado Eugênio para fora de Roma. As idéias republicanas pregadas por Arnaldo de Bréscia e Cola di Rienzo agitavam ainda muitos espíritos. No ano da ascensão de Nicolau ao trono, um preeminente burguês, Stefano Porcaro, fizera belicoso discurso exigindo a restauração de um governo autônomo. Nicolau mandou-o para um exílio confortável, como *podestà* de Anagni, mas Porcaro achou meios de voltar para a capital, onde lançou o grito de liberdade perante uma multidão carnavalesca excitada. Nicolau baniu-o para Bolonha, deixando-o, porém, com ampla liberdade, salvo a necessidade de ter de comparecer diariamente perante o legado papal ali. Nem por isso Stefano desanimou; da própria Bolonha conseguiu organizar uma conspiração complicada entre 300 adeptos seus em Roma. Por ocasião das festas da Epifania, na hora que o Papa e os cardeais estivessem assistindo à missa no templo de São Pedro, atacariam eles o Vaticano e apoderar-se-iam do tesouro a fim de conseguir os fundos necessários para a implantação de uma república. O próprio Nicolau seria feito prisioneiro.[19] Porcaro saiu secretamente de Bolonha (26 de dezembro de 1452) e juntou-se aos conspiradores nas vésperas do planejado ataque. Sua ausência foi, porém, notada. Um mensageiro levou a notícia ao Vaticano. Descobriram-no e aprisionaram-no. Foi decapitado, em 9 de janeiro, em Santo Ângelo. Os republicanos denunciaram a execução como assassínio. Os humanistas condenaram a conspiração, tachando-a de monstruosa infidelidade para com um papa benevolente.

Nicolau ficou abalado e mudado ao descobrir que grande parte dos cidadãos o considerava déspota, se bem que benevolente. Atormentado pelas suspeitas, amargurado pelo ressentimento, torturado pela gota, envelheceu rapidamente. Quando lhe chegou a notícia de que os turcos tinham entrado em Constantinopla pisando os cadáveres de 50.000 cristãos, e transformado o templo de Santa Sofia em uma mesquita (1453), toda a glória de seu pontificado se lhe afigurou caprichosa vaidade. Apelou a todas as potências européias para que se unissem numa Cruzada a fim de reconquistarem aquela cidadela da cristandade, que havia caído; clamou por uma décima parte

de todas as rendas da Europa ocidental para financiar a luta, e empenhou uma décima parte também das rendas do papado, da Cúria e de outras instituições do mundo eclesiástico; declarou que devia cessar toda guerra entre as nações cristãs. A Europa mal lhe deu ouvidos. O povo queixou-se de que o dinheiro levantado por papas anteriores para as Cruzadas havia sido usado para outros fins; Veneza preferiu um acordo comercial com os turcos; Milão aproveitou-se das dificuldades de Veneza para reconquistar Bréscia; Florença regozijou-se com a perda do comércio oriental sofrida pelos venezianos.[20] Nicolau curvou-se diante daquela realidade, e seu entusiasmo pela vida arrefeceu. Cansado de toda aquela diplomacia fútil, e punido pelos pecados de seus predecessores, morreu, em 1455, na idade de 58 anos.

Nicolau restabelecera a paz na Igreja, restaurara a ordem e o esplendor em Roma, fundara a maior das bibliotecas e reconciliara a Igreja com a Renascença. Mantivera-se livre da guerra, evitara o nepotismo e esforçara-se por arrancar a Itália de sua luta suicida. Em meio a rendas sem precedentes, levou vida simples, amando a Igreja e os livros. Fora extravagante apenas nas dádivas que fez. Um cronista que sentiu sua morte expressou os sentimentos da Itália quando descreveu esse Papa erudito como um homem "sábio, justo, benevolente, amável, pacífico, afetuoso, caridoso, humilde... dotado de todas as virtudes".[21] Foi o veredicto da amizade, e Porcaro talvez fizesse objeções a isso; contudo, deixemo-lo como está.

III. CALISTO III: 1455-58

A desunião da Itália determinou a eleição do papa que se lhe seguiu: as facções, impossibilitadas de concordar com a eleição de um italiano, escolheram um cardeal espanhol, Afonso Bórgia, que recebeu o nome de Calisto III. Ele já estava com 77 anos; podia morrer logo e dar assim aos cardeais outra oportunidade, talvez mais proveitosa. Especialista em direito canônico e diplomacia, Calisto tinha um espírito legalista e pouco se interessava pelos clássicos eruditos que tanto atraíram Nicolau. Os humanistas, que não tinham raízes naturais em Roma, definharam durante seu pontificado, exceto Valla, então completamente reformado, que continuava ocupando seu cargo de secretário do papa.

Calisto foi homem bom que amava os parentes. Dez meses depois de sua coroação, elevou ao cardinalato dois de seus sobrinhos — Luís Juan de Mila e Rodrigo Bórgia — e Dom Jaime de Portugal, respectivamente de 25 anos, 24 e 23 anos de idade. Rodrigo (que seria futuramente Alexandre VI) tinha ainda o inconveniente de ser indiscreto no tocante a sua amante; mesmo assim, Calisto deu-lhe (1457) o mais vantajoso cargo da corte papal — o de vice-chanceler; naquele mesmo ano nomeou-o também comandante-em-chefe das forças do pontificado. Assim começou e desenvolveu o nepotismo, pelo qual sucessivos papas concederam posições eclesiásticas a sobrinhos e outros parentes, que, algumas vezes, acontecia serem seus filhos. Para irritação dos italianos, Calisto cercou-se de homens de sua própria pátria. Roma passou então a ser governada por catalães. O Papa tinha suas razões: era estrangeiro em Roma; os nobres e republicanos estavam conspirando contra ele; desejou naturalmente ter junto de si homens que conhecia, os quais o protegeriam das intrigas quando estivesse atendendo a seu interesse primacial — a Cruzada. Além disso, o Papa estava resolvido a ter amigos em um Colégio de Cardeais, que lutava constantemente para transformar o papado em monarquia constitucional e elegível, subordinada, em todas as suas deci-

sões, aos cardeais, na sua qualidade de Senado ou de conselho privado. Os papas opuseram-se a tal movimento e venceram, da mesma maneira que os reis combateram e derrotaram os nobres. Em cada caso, a monarquia absoluta saiu vencedora; mas talvez a substituição de uma economia local por outra de âmbito nacional, e a expansão das relações internacionais em extensão e complexidade exigissem, durante aquele tempo, a centralização da direção e da autoridade.[22]

Calisto despendeu suas últimas energias na vã tentativa de incitar a Europa a resistir aos turcos. Quando morreu, Roma celebrou o fim de seu reinado, como sendo o último dos "bárbaros". Ao ser indicado o cardeal Piccolomini para seu sucessor, Roma exultou como nunca exultara com a eleição de qualquer outro papa, durante aqueles dois últimos séculos.

IV. PIO II: 1458-64

Enéias Sílvio dei Piccolomini começou sua carreira em 1405, na cidade de Corsignano, próxima a Siena, filho de pais pobres, porém de genealogia nobre. Estudou direito na Universidade de Siena. Isso não se coadunou muito com seu gosto, pois inclinava-se mais para a literatura. Contudo, o que aprendeu proporcionou argúcia e método para seu espírito, preparando-o para as tarefas de administração e diplomacia. Em Florença, estudou humanidades com Filelfo e, desse tempo em diante, passou a ser humanista. Aos 27 anos, foi contratado para secretário do cardeal Capranica, com o qual seguiu para o Concílio de Basiléia. Ali, uniu-se a um grupo que hostilizava Eugênio IV; durante muitos anos passou a defender o movimento conciliar contra o poder papal; serviu, por algum tempo, como secretário do antipapa Félix V. Percebendo que se tinha ligado a uma figura em declínio, persuadiu, mediante lisonjas, que um bispo o apresentasse ao Imperador Frederico III. Recebeu logo depois um cargo na chancelaria real e, em 1422, acompanhou Frederico à Áustria, onde, durante algum tempo, sossegou.

Naqueles anos de formação parecia apenas um oportunista sem princípios sólidos, que visava somente o êxito. Passava de uma causa a outra sem esmorecimento, e de uma mulher a outra com acentuada inconstância. Isso parecia, tanto a ele como à maioria de seus contemporâneos, a maneira adequada de se preparar para as obrigações do matrimônio. Escreveu para um amigo uma carta de amor destinada a vencer a resistência de uma jovem, que preferia o casamento à união ilícita.[23] Enviou ao pai um de seus vários filhos ilegítimos, pedindo-lhe que o criasse, e confessando que não era "mais santo que Davi nem mais sábio que Salomão";[24] o maroto soube citar, para tal fim, um trecho da Escritura. Escreveu uma novela à maneira de Boccaccio; foi traduzida para quase todas as línguas européias, tendo-o atormentado depois em seus dias de santidade. Embora sua nova promoção parecesse exigir o seu ingresso nas ordens sacerdotais, recusava-se a dar tal passo, pois, como Agostinho, duvidava de sua capacidade de poder observar a continência.[25] Escreveu contra o celibato do clero.[26]

Em meio àquelas infidelidades, permaneceu, no entanto, fiel às letras. A mesma sensibilidade para com a beleza que lhe corrompia a moral fê-lo um apaixonado da natureza, proporcionou-lhe prazer com as viagens, e formou-lhe o estilo até torná-lo um dos mais interessantes escritores e eloqüentes oradores do século XV. Escreveu, quase sempre em latim, em quase toda espécie de composição — ficção, poesias, epi-

gramas, diálogos, ensaios, histórias, narrativas de viagens, artigos geográficos, comentários, memórias e uma comédia e, sempre, com verve e graça, nisso rivalizando com a prosa mais brilhante de Petrarca. Sabia dar fraseados a um documento de Estado, preparar ou improvisar um discurso, com convincente sutileza e cativante fluência; é característico daquela época que Enéias Sílvio, começando quase do nada, tivesse subido ao papado pelo bico da própria pena. Seus versos não tinham profundidade ou valor duradouro; eram, porém, bastante polidos, e com eles conseguiu a coroa de poeta pela mão do benevolente Frederico III (1442). Seus ensaios revestiam-se de leve encanto que ofuscava a falta de convicção ou de princípios de seu autor. Sabia passar de um discurso sobre "As Misérias da Vida da Corte" ("assim como os rios correm para o mar, também os vícios correm para as cortes")[27] para abordar, num tratado, um tema como "Sobre a Natureza e o Trato dos Cavalos". Era também outro sinal daqueles tempos que sua longa carta sobre educação — dirigida ao Rei Ladislau da Boêmia, mas destinada a ser publicada — citasse, com uma exceção apenas, autores e exemplos pagãos, realçasse os estudos de humanidades e aconselhasse o rei a preparar os filhos para as dificuldades e responsabilidades da guerra; "os casos graves não são solucionados pelas leis, mas, sim, pelas armas".[28] Suas notas de viagem são as melhores que, em sua espécie, surgiram na literatura da Renascença. Descreviam com acentuado interesse não somente as cenas das cidades e dos campos, mas também as indústrias, produtos, condições políticas, constituições, costumes e moral. Depois de Petrarca, nenhum outro italiano escreveu com tanto amor quanto ele sobre os campos. Foi o único italiano, durante séculos, que amou a Alemanha; sempre tinha palavras boas para aqueles burgueses barulhentos que enchiam os ares com canções e a si mesmos com cerveja, ao invés de se matarem uns aos outros nas ruas. Intitulava-se *varia videndi cupidus*: ansioso por ver sempre coisas novas;[29] costumava dizer: "O avarento nunca está satisfeito com o dinheiro que tem, tampouco o sábio com seus conhecimentos."[30] Voltando sua pena fácil para a História, compôs pequenas biografias de contemporâneos ilustres (*De viris claris*); escreveu a vida de Frederico III, uma narrativa das guerras de Huss e um resumo da história universal. Planejava escrever uma grande *História Universal e Geografia*. Prosseguiu trabalhando nesse sentido durante seu pontificado e terminou a parte referente à Asia, que Colombo leu com interesse.[31] Como papa, escrevia, cada dia, seus *Commentarii* — memórias — fazendo a história de seu reinado. Fê-lo até sua doença final. "Lia e ditava até à meia-noite, no leito", diz seu contemporâneo Platina, "não dormindo mais que cinco ou seis horas por dia."[32] Pediu que o relevassem de empregar certo tempo do papado para as composições literárias: "Não nos aproveitamos do tempo que era destinado a nossas obrigações; escrevemos nas horas reservadas ao sono; despojamos nossa velhice de seu descanso para que possamos transmitir à posteridade tudo o que sabemos ser digno de ser registrado."[33]

Em 1445, o imperador enviou Enéias Sílvio como emissário junto ao Papa. Ele, que centenas de vezes escrevera contra Eugênio, desculpou-se com tanta eloqüência, que o bondoso pontífice logo o perdoou, e, daquele dia em diante, a alma de Enéias passou a pertencer a Eugênio. Tornou-se sacerdote (1446) e, na idade de 41 anos, reconciliou-se com a castidade, levando dali por diante vida exemplar. Manteve Frederico leal ao papado e, por meio de uma diplomacia muito hábil — às vezes, tortuosa — restaurou a fidelidade dos eleitores e prelados alemães para com a Santa Sé. Suas visitas a Roma e a Siena reavivaram-lhe o amor pela Itália; gradativamente foi-se li-

bertando dos laços que o prendiam a Frederico; entregou-se completamente (1455) à corte papal. Sempre quisera voltar para aquela vida política, cheia de excitações, como era a de sua terra natal; em Roma, estaria no centro de tudo aquilo; quem diria que, no tumulto e confusão dos acontecimentos, chegaria ele a ser um papa? Em 1449, foi nomeado bispo de Siena; em 1456, tornou-se o cardeal Piccolomini.

Quando chegou a ocasião de eleger o sucessor de Calisto, os italianos do conclave, com o propósito de impedir a eleição do cardeal francês d'Estouteville, deram seus votos a Piccolomini. Os cardeais italianos estavam resolvidos a manter italianos o papado e o Sacro Colégio, não somente por motivos pessoais, mas também por recearem que um papa não italiano pudesse novamente cindir o mundo cristão, favorecendo seu próprio país ou tirando o papado da Itália. Ninguém criticou Enéias pelos pecados de sua mocidade; o jovial cardeal Rodrigo Bórgia deu o voto decisivo a favor dele; a maioria achava que o cardeal Piccolomini, muito embora tivesse ingressado no cardinalato havia pouco tempo, tinha os atributos de um homem de larga experiência: fora um diplomata brilhante junto à difícil Alemanha, e era um erudito, cuja cultura aumentaria o esplendor do papado.

Estava então com 53 anos; sua vida cheia de aventuras cobrara-lhe, no entanto, tal tributo na saúde, que parecia já um homem velho. Em uma viagem que fizera da Holanda à Escócia (1435), passou por grandes borrascas no mar — levava-se 12 dias de Sluys a Dunbar — e fez um voto de ir descalço à primeira capela da Virgem que houvesse, se se salvasse. Aconteceu que o templo mais próximo ficava em Whitekirk, a 10 milhas de distância. Cumpriu o voto, cobriu toda a distância descalço, caminhando sobre a neve e o gelo. Contraiu gota, de que sofreu seriamente durante o resto da vida. Por volta de 1458, apareceram-lhe cálculos nos rins e uma tosse crônica. Seus olhos ficaram encovados; o rosto, muito pálido. Havia ocasiões, diz Platina, que "somente se sabia que estava vivo pelo som de sua voz".[34] Como Papa, viveu com simplicidade e frugalidade; suas despesas domésticas no Vaticano foram as mais baixas de que se tem registro na História. Quando lhe permitiam as obrigações, retirava-se para um subúrbio rural, onde "se entretinha, não como Papa, porém como homem simples qualquer";[35] às vezes, realizava consistórios e recebia embaixadores, à sombra das árvores ou em um bosque de oliveiras, ou mesmo junto a uma fonte ou riacho. Chamava-se a si mesmo — fazendo trocadilhos com o nome — *silvarum amator*, amante das florestas.

Como Papa, tomou o nome de uma frase freqüente de Virgílio, *pius Aeneas*. Se pudermos traduzir, com moderação, o adjetivo, como, às vezes, acontece, diremos que não desmentiu o título: foi piedoso, fiel para com seus deveres, benevolente e indulgente, moderado e amável e granjeou a afeição até mesmo dos cínicos de Roma. Dominou o sensualismo de sua mocidade e foi, moralmente, um papa modelo. Não procurou ocultar os amores que teve naqueles primeiros tempos de sua vida, nem a propaganda para os concílios contra o papado; expediu uma Bula de Retratação (1463), na qual pediu humildemente a Deus e à Igreja que lhe perdoassem os erros e pecados. Os humanistas que esperavam receber prodigalidade de favores de um papa humanista ficaram desapontados ao descobrir que, conquanto sentisse prazer na companhia deles e tivesse dado lugares a vários na Cúria, ele não lhes fornecia honorários polpudos, preferindo conservar os fundos do papado para a Cruzada contra os turcos. Continuou a ser humanista em seus momentos de lazer; estudou com carinho as ruínas antigas, e proibiu que se fizessem novas demolições; anistiou o povo de Arpino

pelo fato de Cícero ter nascido ali; encomendou nova tradução das obras de Homero, e empregou Platina e Biondo em sua secretaria. Trouxe Mino da Fiesole para fazer esculturas nas igrejas de Roma e também Filippino Lippi, a quem encarregou dos trabalhos de pintura. Satisfez sua vaidade, construindo, segundo os desenhos de Bernardo Rosselino, a catedral e o palácio Piccolomini em Corsignano, sua terra natal, à qual deu depois o nome de Pienza. Como os nobres empobrecidos, orgulhava-se de seus antepassados. Foi muito leal aos amigos e parentes para o bem da Igreja; o Vaticano tornou-se uma colmeia dos Piccolomini.

Dois admiráveis eruditos dignificaram o pontificado de Pio II. Flávio Biondo, secretário do papado desde o reinado de Nicolau V, era o símbolo da Renascença: amava as coisas antigas e passou metade da vida descrevendo sua história e relíquias, sem que jamais cessasse de ser cristão devoto, ortodoxo e praticante. Pio Enéias considerava-o um guia e amigo, e muito lucrou com sua companhia ao visitar as ruínas de Roma, pois Biondo havia escrito uma enciclopédia em três partes — *Roma instaurata, Roma triumphans,* e *Italia illustrata* — na qual registrara a topografia, história, instituições, leis, religião, costumes e artes da Itália antiga. Maior ainda foi sua *Historiarum ab inclinatione Romanorum*, uma obra imensa sobre o *Declínio e Queda do Império Romano*, de 476 a 1250 — o primeiro trabalho crítico da Idade Média sobre História. Biondo não foi estilista, mas um historiador analítico; com seu trabalho desapareceram as lendas que as cidades italianas apreciavam, as lendas de origem troiana e outras parecidas. O empreendimento era demasiado ambicioso até mesmo para Biondo, que já contava com 75 anos de idade; ficou inacabado ao morrer (1463); deu, porém, aos historiadores que vieram depois, um exemplo de conscienciosa cultura.

João Cardeal Bessarion foi o veículo vivo da cultura grega que estava penetrando na Itália. Nascido em Trebizonda, recebeu, em Constantinopla, ensinamentos completos sobre a poesia, oratória e filosofia gregas; continuou seus estudos sob a direção do famoso platonista Gemisto Pletho, em Mistra. Chegando ao Concílio de Florença, como arcebispo de Nicéia, assumiu papel preeminente na união da cristandade grega e latina; voltando a Constantinopla, ele e outros "unionistas" foram repudiados pelo clero inferior e pelo povo. O Papa Eugênio fê-lo cardeal (1439). Mudou-se para a Itália, levando consigo rica coleção de manuscritos gregos. Sua casa em Roma tornou-se o salão de humanistas: Poggio, Valla e Platina figuravam entre seus mais íntimos amigos; Valla chamava-o de *latinorum graecissimus, graecorum latinissimus* — o mais culto helenista entre os latinos, o mais completo latinista entre os gregos.[36] Despendia quase toda a sua renda na compra e cópia de manuscritos. Ele mesmo fez nova tradução da *Metafísica* de Aristóteles; como discípulo de Gemisto inclinou-se, porém, mais para Platão, e dirigiu os partidários deste último numa ardente controvérsia que, na ocasião, se levantara entre platonistas e aristotélicos. Platão venceu a campanha, chegando assim ao fim o longo reinado de Aristóteles na filosofia ocidental. Nicolau nomeou Bessarion legado em Bolonha para governar a Romagna e as Marcas. Bessarion saiu-se tão bem da incumbência, que Nicolau o chamou de "anjo da paz". Desempenhou para Pio II difíceis missões de ordem diplomática numa Alemanha que mais uma vez fremia de revolta contra a Igreja Romana. Ao fim de sua vida, legou sua biblioteca a Veneza, onde ela agora é parte preciosa da Biblioteca Marciana. Em 1471, por pouco não foi eleito Papa. Morreu um ano depois, honrado por todo o mundo culto.

Suas missões na Alemanha falharam, em parte devido à frustração de todos os esforços de Pio II para reformar a Igreja, em parte porque reviveu, nos centros transalpinos, a antipatia por Roma ao se tentar novamente a arrecadação de um dízimo para a Cruzada. Ao iniciar seu pontificado, Pio II nomeou uma comissão de altos prelados para formular um programa de reformas, tendo aceito o plano que lhe submeteu Nicolau de Cusa. O plano foi incorporado numa bula papal. Pio II viu, porém, que ninguém em Roma desejava a reforma; quase todos os dignitários secundários tiravam uma ou outra vantagem de seus cargos, o que já vinha de tempos imemoriais; a apatia e a resistência passiva derrotaram-no; entrementes, as dificuldades que enfrentava com a Alemanha, Boêmia e França consumiam-lhe a energia, e a Cruzada, que planejava, absorvia-lhe a atenção e clamava por dinheiro. Contentou-se então em reprovar os cardeais por levarem vida desregrada e em fazer, de quando em vez, algumas melhorias na disciplina monástica. Em 1463, dirigiu um último apelo aos cardeais:

> O povo diz que vivemos para os prazeres, acumulando riqueza, conduzindo-nos arrogantemente, cavalgando mulas bem tratadas e palafréns garbosos, ostentado belos mantos e exibindo nossos rostos rechonchudos sob o solidéu vermelho e o capuz branco, mantendo cães de caça, esbanjando dinheiro com atores e parasitas, e nada fazendo em defesa da Fé. Há alguma verdade no que dizem: entre os cardeais e funcionários de nossa corte, muitos são os que levam essa vida. Diríamos mesmo que o luxo e a pompa em nossa corte são excessivos, se confessássemos a verdade. É essa a razão por que somos tão detestados pelo povo, que já nem quer ouvir-nos, mesmo quando lhe dizemos o que é justo e razoável. O que julgais deverá ser feito neste vergonhoso estado de coisas?... Precisamos averiguar quais os meios pelos quais nossos predecessores conquistaram a autoridade e a consideração para a Igreja... Precisamos manter essa autoridade pelos mesmos meios. A temperança, a castidade, a inocência, o zelo pela Religião... o desprezo pelas coisas terrenas e o desejo de ser mártir enalteceram a Igreja Romana, tornando-a a soberana do mundo.[37]

O Papa, que como Enéias Sílvio fora tão uniformemente bem-sucedido como diplomata, teve de suportar uma dificuldade após outra em suas negociações com as potências européias. Luís XI proporcionou-lhe breve triunfo revogando a Sanção Pragmática de Bourges, mas, ao recusar Pio II auxílio à casa de Anjou em seus planos para a reconquista de Nápoles, o monarca acabou revogando aquele seu ato. A Boêmia persistia na revolta que João Huss havia iniciado; a Reforma começara ali um século antes de Lutero, e o novo rei, George Podébrad, dava-lhe poderoso apoio. A hierarquia alemã continuou em liga com os príncipes alemães na resistência à cobrança do dízimo, e renovou o antigo clamor, qual o de se realizar um concílio geral destinado a reformar a Igreja e julgar o Papa. A isso respondeu Pio II expedindo (1460) a bula *Execrabilis*, que condenava e proibia qualquer tentativa para a convocação de um concílio geral, que não fosse por iniciativa e consentimento papais; se tal concílio — argumentou — fosse convocado em qualquer tempo por oponentes da política papal, a jurisdição do Sumo Pontífice ficaria constantemente em perigo e a disciplina eclesiástica paralisada.

Aquelas disputas travaram os esforços do Papa para unificar a Europa contra os turcos. No próprio dia de sua coroação expressou seu horror pelo avanço dos muçulmanos ao longo do Danúbio, rumo a Viena, e na Bósnia, através dos Bálcãs. Grécia, Epiro, Macedônia, Sérvia e a Bósnia iam caindo em poder dos inimigos da cristandade; quem poderia dizer que não atravessariam o Adriático para atacar a Itália? Um mês

depois de sua coroação, Pio II expediu um convite a todos os príncipes cristãos para que se unissem a ele num grande congresso, em Mântua, a fim de que pudessem traçar os planos para salvar o mundo cristão oriental da maré otomana.

Ele mesmo chegou a Mântua em 27 de maio de 1459. Envergando as mais suntuosas vestes de seu cargo, atravessou a cidade em uma liteira que os nobres e vassalos da Igreja carregavam. Dirigiu as mais vibrantes palavras de sua carreira a grandes multidões. Mas nenhum príncipe ou rei veio do outro lado dos Alpes, nenhum deles enviou representantes com poderes para empenhar seu Estado na guerra; o nacionalismo, que devia atingir a Reforma, já estava bastante forte para transformar o Papa em um suplicante sem força perante os tronos dos reis. Os cardeais aconselharam-no a que voltasse para Roma; não pensavam em ceder um dízimo de seus rendimentos para a Cruzada; alguns deixaram a cidade e retornaram para sua vida de prazeres; outros lhe perguntaram francamente se desejava vê-los morrer na canícula do verão de Mântua. O Sumo Pontífice esperou pacientemente pelo imperador; Frederico III, ao invés de ir em auxílio do homem que, no passado, o tinha servido tão bem, declarou guerra à Hungria num esforço de poder agregar a seu reino aquela mesma nação, que era a que mais se estava preparando ativamente para resistir aos turcos. Também a França subordinou sua cooperação ao apoio que o Papa lhe desse numa campanha contra Nápoles. Veneza recuou receosa de que suas possessões restantes, no Egeu, viessem a ser as primeiras a serem sacrificadas numa guerra da Europa cristã contra os otomanos. Por fim, em agosto, chegou a Mântua uma embaixada do duque Filipe, o Bom, de Borgonha; em setembro, apareceu Francisco Sforza; outros príncipes seguiram-lhe o exemplo, e, no dia 26, realizou-se a primeira reunião do Congresso, quatro meses depois da chegada do Papa. Passaram-se mais quatro meses em debates; finalmente, ao concordar com a divisão do território turco, anteriormente bizantino, na Europa, entre as forças vitoriosas, Pio II conseguiu a adesão da Borgonha e da Itália a seu plano de desfechar a guerra santa. Todos os leigos cristãos deviam contribuir para a causa com uma trigésima parte de suas rendas, todos os judeus um vigésimo e todo o clero um décimo. O Papa voltou para Roma quase completamente exausto; deu, porém, ordens para que se construísse uma frota e preparou-se, a despeito da gota, da tosse e dos cálculos nos rins, para dirigir, ele mesmo, a Cruzada.

No entanto, sua natureza era contra a guerra. Sonhava em ter uma vitória pacífica. Encorajado, talvez, por boatos de que Maomé II, que nascera de mãe cristã, secretamente tinha tendências para o cristianismo, dirigiu ao sultão (1461) um ardente apelo para que aceitasse o Evangelho de Cristo. Nunca fora tão eloqüente como daquela vez.

> Nenhum príncipe na terra vos ultrapassará em glória e vos igualará em poderio se abraçardes o cristianismo. Reconhecer-vos-íamos como imperador dos gregos e do Oriente, e o que agora apreendestes pela violência, e pretendeis pela injustiça, seria então vosso de pleno direito... Oh! quão bela seria a paz! Voltaria a reinar a idade de ouro de Augusto decantada pelos poetas. Se vos unísseis a nós, todo o Oriente volveria logo depois para Jesus Cristo. Uma única vontade poderá dar a paz ao mundo inteiro — a vossa![38]

Maomé não respondeu; fosse qual fosse sua teologia, sabia que sua proteção final contra as armas ocidentais não jazia nas promessas do Papa, mas sim no ardor religioso de seu povo. Pio II passou então mais realisticamente a recolher o dízimo do clero.

Um maná o sustentou em 1462 quando ricos depósitos de alume foram descobertos no solo papal, em Tolfa, no Lácio ocidental; vários milhares de homens foram postos a trabalhar na extração dessa substância tão valiosa para os tintureiros; as minas passaram a render 100.000 florins por ano à Santa Sé. Pio II anunciou que a descoberta havia sido um milagre, uma contribuição divina para a guerra contra os turcos.[39] Os Estados Pontifícios tornaram-se então os mais ricos dos governos na Itália, figurando em segundo lugar Veneza, em terceiro Nápoles, seguindo-se-lhes Milão, Florença, Módena, Siena e Mântua.[40]

Percebendo a atitude resoluta do Papa, Veneza acelerou seus preparativos. As outras potências recuaram, oferecendo auxílio meramente simbólico; a cobrança de tributos para a Cruzada encontrou formidável resistência em quase toda parte. Francisco Sforza não se entusiasmou com aquela empresa, como algo que prometia fortalecer Veneza, reconquistando-lhe as possessões e o comércio que ela perdera. Gênova, que havia prometido oito trirremes, não cumpriu a promessa. O duque de Borgonha aconselhou o Papa a que esperasse ocasião mais propícia. Pio II, porém, anunciou que iria a Ancona, onde aguardaria a junção da frota de Veneza com a do papado, e, com elas, partiria para Ragusa, unir-se-ia a Skanderberg da Bósnia e a Matias Corvino da Hungria e dirigiria pessoalmente o avanço contra os turcos. Quase todos os cardeais protestaram; não lhes apetecia marchar através dos Bálcãs; preveniram o Papa de que a Bósnia estava dominada por hereges e pela peste. O adoentado pontífice empunhou, mesmo assim, a cruz, despediu-se de Roma, não esperando rever a cidade, e partiu com sua frota para Ancona (18 de junho de 1464).

Entrementes, os exércitos que se supunha iriam juntar-se a ele desapareceram como que por encanto; as forças que Milão lhe tinha prometido não apareceram; as que Florença enviou eram tão mal equipadas, que se tornavam inúteis; ao chegar a Ancona (19 de julho), Pio II viu que a maioria dos cruzados que ali se tinha reunido havia desertado, cansados de esperar e preocupados com os mantimentos. A peste irrompeu na frota veneziana ao sair esta das lagunas, causando uma demora de 12 dias na viagem. Acabrunhado com o desaparecimento de suas forças e o não comparecimento da armada veneziana, Pio II viu esgotar-se-lhe toda a seiva da vida. Finalmente, avistou-se a frota; o Papa enviou suas galeras ao encontro dela, e pediu que o carregassem até a uma janela donde podia ver o porto. Morreu (14 de agosto de 1464) quando as armadas combinadas ali faziam a sua entrada. Veneza ordenou a volta de seus barcos, os soldados remanescentes dispersaram-se e a Cruzada ruiu por terra. Aquela figura brilhante e versátil que ansiara pela vitória, subira ao trono dos tronos, dignificara-o com urbanidade e benevolência cristãs; bebera o cálice da amargura até o fim na sua derrota e humilhação, porém redimira os erros da mocidade com a devoção da maturidade, e esmagara o cinismo de seus pares com a nobreza de sua morte.

V. PAULO II: 1464-71

As vidas dos grandes homens fazem-nos muitas vezes lembrar que o caráter de um homem pode ser formado após sua morte. Se um governante mimar os cronistas que o cercam, estes talvez o enalteçam, dando-lhe uma santidade póstuma. Se os prejudicar, eles talvez envolvam seu cadáver com as críticas mais venenosas, ou o lancem na maior das infâmias. Paulo II desentendeu-se com Platina; este escreveu sua biografia,

na qual se baseiam muitos conceitos que se fazem sobre Paulo II, legando-o para a posteridade como um monstro cheio de vaidade, pompa e ambição.

Aquelas acusações encerravam certas verdades, se bem que, nisso, ultrapassassem as que se poderiam encontrar em qualquer biografia despida de benevolência. Pietro Barbo, cardeal de San Marco, orgulhava-se de sua bela aparência como, aliás, quase todos os homens dotados de tais atributos físicos. Ao ser eleito Papa, propôs, provavelmente por gracejo, que o chamassem Formoso; renunciou naturalmente a tal título e adotou o de Paulo II. Muito simples em sua vida privada, não ignorava, porém, o efeito hipnótico que exerce a magnificência; manteve uma corte luxuosa e recebia os amigos e hóspedes regiamente. Ao entrar no conclave que o elegeu, comprometeu-se, como os demais cardeais, caso fosse eleito, a travar a guerra contra os turcos, convocar um concílio geral, limitar o número de cardeais a 24, e o de parentes seus, entre eles, a um só; não nomear pessoa alguma, para o cardinalato, que tivesse menos de 30 anos de idade, e consultar os cardeais em todas as nomeações importantes. Eleito, repudiou aqueles compromissos, declarando que eles anulariam tradições e poderes que eram cultivados desde longa data. Consolou os cardeais elevando-lhes a renda anual para um mínimo de quatro mil florins. Ele mesmo, oriundo de família de mercadores, apreciava a segurança que soem proporcionar os florins, ducados, escudos e jóias. Usava uma tiara, cujo valor ultrapassava o de um palácio. Como cardeal, cumulara os ourives de encomendas de jóias, medalhas e camafeus; esse patrimônio e outras relíquias preciosas da arte clássica foram por ele reunidos no suntuoso Palazzo San Marco, que mandou construir para si mesmo junto ao Capitólio. (Pio IV deu-o de presente a Veneza, daí o nome de Palazzo Venezia que recebeu depois. Foi a sede oficial do governo de Benito Mussolini durante o regime fascista.) Com toda essa sua sede de aquisição, não admitiu simonias, reprimiu a venda de indulgências e governou Roma com justiça ou, pelo menos, com espírito magnânimo.

É muito mal lembrado pelas desavenças que teve com os humanistas de Roma. Alguns deles tinham sido secretários do Papa ou dos cardeais; a maioria ocupava cargos menos elevados, eram *abbreviatores* — escreviam ou mantinham os registros da Cúria. Fosse por medida de economia, fosse por querer desembarçar-se dos 58 sienenses que Pio II havia nomeado para o Collegium Abbreviatorum, Paulo II dispensou todo o grupo, passando o trabalho deles para outras seções, e deixando uns 70 humanistas sem emprego ou reduzindo-lhes o número para outros cargos menos lucrativos. O mais eloqüente dos que tinham sido dispensados era Bartolommeo dei Sacchi que tomou o nome latino de Platina, nome este oriundo de sua terra natal Piadena, nas proximidades de Cremona. Platina apelou para que o Papa readmitisse os homens que tinham sido dispensados; ao recusar-se Paulo II a atender ao apelo, escreveu-lhe uma carta ameaçadora. O Papa mandou prendê-lo, mantendo-o encarcerado durante quatro meses em Santo Ângelo, preso a pesadas correntes. O cardeal Gonzaga conseguiu a libertação dele; Paulo II achou, porém, que devia manter Platina debaixo de vigilância.

O líder dos humanistas em Roma foi Júlio Pompônio Leto: ao que se alegava, era filho natural do príncipe Sanseverino de Salerno. Chegando a Roma, em sua mocidade, ligou-se a Valla, como discípulo, e foi seu sucessor na cadeira de latim na universidade. Enamorou-se de tal forma pela literatura pagã, que se esqueceu de que vivia na Roma de Nicolau V ou de Paulo II; seu espírito estava todo voltado para o mundo de Catão e dos Césares. Foi o primeiro a rever as obras clássicas de Varrão e Columela so

bre agricultura, seguindo-lhes diligentemente os preceitos no trato de seus vinhedos. Viveu contente na pobreza em meio a seus livros, passou metade do tempo entre as ruínas históricas, deplorou as espoliações que nelas se faziam, assim como sua desolação, latinizou o nome, adotando o de Pomponius Laetus, e costumava ir às aulas envergando os trajes dos romanos antigos. Poucas eram as salas que podiam acomodar a multidão de alunos que, ao alvorecer, nelas se reuniam para ouvir suas preleções; alguns iam à meia-noite para conseguir lugar. Desprezava a religião cristã, acusando seus pregadores de hipócritas e preparando seus discípulos mais para a moralidade estóica do que para a moral cristã. Sua casa era um museu de antigüidades romanas, um centro de reunião de estudantes e de professores de erudição romana. Por volta de 1460, organizou com eles a Academia Romana, cujos membros receberam nomes pagãos, fazendo o mesmo a seus filhos, ao batizá-los; eles trocaram a fé cristã pelo culto religioso do *genius* de Roma; representavam comédias em latim e celebravam o aniversário da fundação da cidade com cerimônias pagãs, nas quais os membros oficiantes eram chamados *sacerdotes* e Leto, *pontifex maximus*. Alguns entusiastas sonhavam em restaurar a República Romana.[41]

Em princípios de 1468, um cidadão levou à polícia papal a denúncia de que a Academia estava conspirando para depor e prender o Papa. Alguns cardeais apoiaram a denúncia e asseguraram ao Sumo Pontífice que corria em Roma um rumor anunciando sua morte prematura. Paulo II ordenou a prisão de Leto, Platina e outros líderes da Academia. Pompônio escreveu uma carta apresentando humildemente suas desculpas e fazendo nela sua profissão de fé ortodoxa. Após ser devidamente punido, foi posto em liberdade; ele recomeçou suas preleções, porém fê-lo com tão cuidadosa observância que, ao morrer (1498), havia 40 bispos em seus funerais. Torturaram Platina para lhe arrancar qualquer prova de que estavam conspirando; não se descobriu prova alguma. A despeito de ter escrito uma dezena de cartas de desculpas, Platina permaneceu preso durante um ano. Paulo II decretou a dissolução da Academia, tachando-a de ninho de heresias, e proibiu o ensino da literatura pagã nas escolas de Roma. Seu sucessor permitiu que ela se reabrisse, porém reformada, e deu ao penitente Platina um cargo na Biblioteca do Vaticano. Ali Platina encontrou material para suas elegantes biografias sobre os papas (*In vitas summorum pontificum*); e quando chegou a vez de escrever a de Paulo II, vingou-se. Suas acusações poderiam, com mais justiça, ser reservadas a Sisto IV.

VI. SISTO IV: 1471-84

Dos 18 cardeais que se reuniram para eleger o novo pontífice, 15 eram italianos; Rodrigo Bórgia era espanhol; d'Estouteville, francês, e Bessarion, grego. Tempos depois, um dos participantes descreveu a eleição do cardeal Francesco della Rovere como sendo devida a "intriga e suborno" (*ex artibus et corruptelis*).[42] Isso, porém, parece significar apenas que foram prometidos a alguns cardeais vários cargos em troca de seus votos. O novo Papa traduzia a admirável igualdade de oportunidade (entre os italianos) de se elevar ao papado. Nasceu de uma família de aldeões de Pecorile, nas proximidades de Savona. Sempre às voltas com doenças, quando criança, foi consagrado por sua mãe a São Francisco, numa promessa que fez para que sarasse. Aos nove anos foi enviado a um convento franciscano e tempos depois ingressou na Ordem

dos Menoritas. Serviu durante algum tempo como tutor na família della Rovere, de cujo nome adotou o seu. Estudou filosofia e teologia em Pavia, Bolonha e Pádua, cujas matérias ensinou nessas cidades e em outras. A freqüência das aulas era tão numerosa que — dizia-se — quase todos os italianos cultos da geração seguinte haviam sido seus discípulos.

Quando se tornou Sisto IV aos 57 anos de idade, sua reputação era a de um erudito que se distinguia pela cultura e integridade. Por uma das mais estranhas transformações ocorridas na história dos papas, tornou-se quase da noite para o dia um político e guerreiro. Encontrando a Europa muito dividida e seus governos demasiado corruptos para uma Cruzada contra os turcos, resolveu confinar seus esforços à Itália. Ali também, como era natural, encontrou cisões: nos Estados Papais a autoridade do Papa era, em grande parte, desprezada pelos governantes locais; no Lácio, o governo violento dos nobres, que não dava atenção ao poder papal, e, em Roma, uma população desordeira, que, por ocasião de sua coroação, apedrejou-lhe a liteira num acesso de fúria provocado pelo atropelamento da cavalgada que o acompanhava e parara inopinadamente. Sisto IV propôs-se a restaurar a ordem em Roma, revigorar a autoridade dos legados nos Estados Pontifícios e colocar a Itália sob o governo unificador do Papa.

Cercado pelo caos, não confiando em estranhos, e presa da afeição de família, Sisto IV nomeou seus ambiciosos sobrinhos para posições poderosas com altas rendas. Foi a grande perdição de seu pontificado o fato de terem sido as pessoas que mais amava as que se revelaram as piores; os sobrinhos tiraram de tal forma partido dos lugares que ocupavam, que toda a Itália passou a detestá-los. O sobrinho favorito era Pietro (ou Piero) Riario, um jovem um tanto encantador — jovial, espirituoso, cortês e generoso — porém tão amante do luxo e dos prazeres sensuais, que até mesmo os ricos benefícios que lhe concedera o Papa não chegavam para custear-lhe a vida que levava, ele que havia sido, em outros tempos, um frade mendicante. Sisto IV fê-lo cardeal aos 25 anos de idade (1471), dando-lhe os bispados de Treviso, Senigallia, Spalato, Florença e outras funções honoríficas com rendas num total de 60.000 ducados ($1.500.000) anuais. Pietro gastava tudo e mais ainda com baixelas de prata e ouro, roupas finas, tapeçarias, tecidos rendados, exagerado número de servidores, jogos públicos dispendiosos e proteção a pintores, poetas e eruditos. As festividades — inclusive um banquete que durou seis horas — com que ele e seu primo Giuliano receberam em Roma Eleonora, filha de Ferrante, assinalaram o auge de extravagância que não se via desde o tempo de Lúculo ou Nero. Embriagado pelo poder, Pietro fez um passeio triunfal por Florença, Bolonha, Ferrara, Veneza e Milão, desfrutando, por toda parte, as honrarias da realeza como um príncipe de sangue, exibindo suas amantes em luxuosos vestidos e adornos e fazendo planos para ser papa assim que morresse o tio, ou mesmo antes. Morreu, porém, quando regressou a Roma (1474), na idade de 28 anos, vítima de seus excessos, tendo despendido 200.000 ducados em dois anos e deixado dívidas no valor de 60.000.[43] Seu irmão Girolamo foi nomeado comandante dos exércitos papais e governante de Ímola e Forli; já o mencionamos algures. Outro sobrinho, Leonardo della Rovere, foi nomeado prefeito de Roma e, quando morreu, foi seu sucessor seu irmão Giovanni. O mais capaz daqueles inúmeros sobrinhos foi Giuliano della Rovere, o qual requer um capítulo como Papa Júlio II; sua vida foi razoavelmente decente, tendo-se elevado ao papado, vencendo toda a sorte de obstáculos pela força de sua inteligência e caráter.

Os planos de Sisto IV para fortalecer os Estados Papais preocuparam os outros governos da Itália. Lourenço de Médici, conforme relatamos anteriormente, planejava apoderar-se de Ímola para Florença; Sisto IV foi mais astuto que ele; substituiu os Médici pelos Pazzi como banqueiros do papado; Lourenço tentou arruinar estes últimos; eles, por sua vez, tentaram matá-lo. Sisto IV concordou com aquela conspiração, condenando, porém, o assassínio. "Fazei o que quiserdes", disse aos conspiradores, "contanto que não haja mortes."[44] O resultado foi uma guerra que durou (1478-80) até à ameaça de invasão da Itália pelos turcos. Ao desaparecer esse perigo, Sisto IV viu-se livre para recomeçar a luta pela libertação dos Estados Papais. Em fins de 1480, morreu Ordelaffi, o último de uma família de ditadores de Forli, e o povo pediu ao Papa que se assenhoreasse da cidade. Sisto ordenou a Girolamo que governasse Ímola e Forli ao mesmo tempo. Girolamo sugeriu que se conquistasse Ferrara logo em seguida, e persuadiu o Papa e Veneza a entrarem em guerra contra o duque Ercole (1482). Ferrante de Nápoles enviou tropas para defender o genro; Florença e Milão também auxiliaram Ferrara. O Papa, que havia começado o reinado com planos para o estabelecimento de uma paz na Europa, viu que tinha mergulhado toda a Itália na guerra. Acossado por Nápoles ao sul, por Florença ao norte e por distúrbios em Roma, Sisto fez um acordo com Ferrara após um ano de caos e de derramamento de sangue. Excomungou os venezianos por se terem recusado a acompanhá-lo naquele acordo, e ligou-se a Florença e Milão na guerra contra a sua última aliada.

Os nobres da capital, dado o exemplo de um papa belicoso, sentiram-se justificados em recomeçar suas rixas. Era um dos costumes de Roma saquear-se o palácio de um cardeal assim que fosse eleito ao papado. Ao fazer o saque no palácio de um dos cardeais della Rovere, um jovem aristocrata, Francisco di Santa Croce, foi ferido por um membro da família della Valle. O jovem vingou-se cortando o tendão do calcanhar de della Valle; os parentes deste último o vingaram, partindo a cabeça de Francisco; Próspero di Santa Croce, por sua vez, matou Piero Margani para vingar Francisco. A rixa espalhou-se por toda a cidade; as forças dos Orsini e do Papa apoiavam os Santa Croce; os Colonna defendiam os Valle. Lourenço Oddone Colonna foi aprisionado, julgado e torturado para que fizesse uma confissão. Foi condenado à morte em Santo Ângelo, embora seu irmão Fabrizio entregasse duas fortalezas dos Colonna a Sisto IV, na esperança de que, com isso, pudesse salvar Lourenço. Próspero Colonna ligou-se a Nápoles na guerra contra o Papa, devastou a Campânia e atacou Roma. Sisto IV contratou Roberto Malatesta de Rimini para chefiar as forças papais. Roberto derrotou as forças napolitanas e as de Colonna em Campo Morto e voltou vitorioso a Roma; morreu de uma febre que contraíra nos pântanos da Campânia. Girolamo Riario foi seu substituto. Sisto IV abençoou oficialmente a artilharia que seu sobrinho dirigiu contra as cidadelas dos Colonna. A tensão criada por crises sucessivas afetou fisicamente o Papa, cujo espírito estava voltado para a guerra. Em junho de 1484, foi também acometido de febre maligna. Em 11 de agosto, chegou-lhe a notícia de que seus aliados tinham feito a paz com Veneza, não obstante seus protestos; recusou-se a ratificá-la. Morreu no dia seguinte.

Sisto IV foi, em muitos sentidos, uma espécie de espelho para Júlio II, assim como Girolamo o foi para César Bórgia. Foi um sacerdote do Império que amava a guerra, a arte e o poder, e não observava escrúpulos nem tinha *finesse* para atingir seus fins; agiu com grande energia e resoluta coragem até o fim. Como os papas guerreiros posteriores, fez inimigos que procuraram enfraquecê-lo, difamando-lhe o nome. Co-

mentava-se sua prodigalidade no apoio que dava a Pietro e Girolamo Riario, os quais muitos diziam serem seus filhos;[45] outros, como Infessura, chamavam-nos de seus amantes, e não hesitaram em tachá-lo de "sodomita".[46] (Stefano Infessura compôs um *Diario della città di Roma*, uma história da Roma do século XV extraída dos registros de família e de suas observações pessoais. Foi um republicano ardente que considerava déspotas os papas; foi também um partidário dos Colonna; não podemos confiar em seus depoimentos sobre a perversidade dos papas, visto não terem sido confirmados em nenhum lugar.[47]) O quadro já é bastante ruim sem aquelas alegações inacreditáveis e sem fundamento. Após esgotar com os sobrinhos o tesouro que Paulo II havia deixado, Sisto IV financiou suas guerras vendendo cargos eclesiásticos a quem oferecesse maior lance. Um embaixador veneziano hostil cita uma declaração sua: "o Papa apenas precisa de pena e tinta para conseguir qualquer soma que deseja";[48] mas isso acontece também com a maioria dos governos modernos, cujas apólices com direito a juros correspondem, em muitos sentidos, às sinecuras com direito a salários, que os papas vendiam. Contudo, Sisto IV não se satisfez com tal esquema. Mantinha em todos os Estados Pontifícios o monopólio das vendas de trigo; vendia o melhor para o estrangeiro e o restante para o povo com bom lucro.[49] Aprendera tal expediente de outros governantes de seu tempo, entre os quais Ferrante de Nápoles; presumivelmente não cobrava mais que os açambarcadores particulares, pois é uma lei econômica, não escrita, que o preço de um produto depende da credulidade do comprador; mas os pobres naturalmente resmungavam ao pensar que a fome que sentiam alimentava o luxo dos Riario. A despeito desse e de outros expedientes para elevar as rendas, Sisto IV deixou dívidas num total de 150.000 ducados ($3.750.000?).

Despendeu parte das rendas com as artes e obras públicas. Tentou drenar os pântanos pestilentos nas imediações de Foligno, no que foi malsucedido, e cogitou também em fazê-lo nos de Pontínia. Deu novo traçado às ruas de Roma, alargou-as e pavimentou-as. Melhorou o serviço de abastecimento de água; restaurou as pontes, muralhas, portões e torres; erigiu sobre o Rio Tibre a ponte que traz hoje seu nome — a Ponte Sisto; construiu nova Biblioteca do Vaticano e em cima dela a Capela Sistina; fundou o Coro Sistino e reconstruiu o Hospital do Espírito Santo, cuja enfermaria principal, de 635 pés de comprimento, podia acomodar mil pacientes. Reorganizou a Universidade de Roma e franqueou ao público o Museu do Capitólio, que Paulo II havia instalado; foi o primeiro museu público da Europa. Durante seu pontificado — em grande parte sob a direção de Baccio Pontelli — foram erigidas as igrejas de Santa Maria della Pace e Santa Maria del Popolo, tendo sido reparadas muitas outras. Mino da Fiesole e Andrea Bregno fizeram, na de Santa Maria del Popolo, um nobre túmulo para o cardeal Cristóforo della Rovere (*ca.* 1477); Pinturicchio pintou, na de Santa Maria, em Araceli, em alguns dos mais belos afrescos de Roma, cenas descrevendo a carreira de São Bernardino de Siena (*ca.* 1484).

A Capela Sistina foi projetada por Giovannino de Dolci, um trabalho simples e despretensioso, para o culto semiprivado dos papas e altos eclesiásticos. Foi embelezada com um santuário de mármore por Mino da Fiesole e grandes afrescos que, na parede sul, narravam cenas da vida de Moisés e, na do norte, cenas da vida de Cristo. Sisto IV chamou a Roma, para fazer essas pinturas, os maiores mestres daquele tempo: Perugino, Signorelli, Pinturicchio, Domenico e Benedetto Ghirlandaio, Botticelli, Cósimo Roselli e Piero di Cósimo. Ofereceu uma recompensa adicional para o melhor quadro, dos 15 que ali foram feitos por aqueles homens. Roselli, conhecendo sua

própria inferioridade no desenho, decidiu arriscar tudo recorrendo a um colorido brilhante; seus companheiros menosprezavam a exuberância das cores de ouro e ultramarina que dera a sua pintura, porém foi ele quem recebeu o prêmio de Sisto IV.

O Papa guerreiro trouxe outros pintores para Roma, fundando para eles uma corporação protetora sob a égide de São Lucas. Foi para Sisto IV que Melozzo da Forli fez o seu melhor trabalho. Chegou em Roma por volta de 1472 depois de estudar com Piero della Francesca e pintou, na igreja dos Santos Apóstolos, um afresco da Ascensão, que despertou o entusiasmo de Vasari; pouca coisa ficou do quadro ao ser reconstruída a igreja (1702). Graciosos e delicados são os quadros *Anjo* e *Virgem da Anunciação*, existentes na Galeria Uffizi; mais belo ainda o de *Angeli Musicanti* — um anjo com uma viola e outro com um alaúde — no Vaticano. A obra-prima de Melozzo foi pintada como afresco na Biblioteca do Vaticano e passada mais tarde para a tela. Junto aos pilares e teto cheios de ornatos da Biblioteca vêem-se seis imagens pintadas com muita veracidade e vigor: Sisto IV sentado, uma figura maciça e régia; à sua direita, folgazão, Pietro Riario; de pé, diante dele, Giuliano della Rovere, alto e moreno; ajoelhado, Platina, recebendo a nomeação de bibliotecário, e, atrás, as figuras de Giovanni della Rovere e do conde Girolamo Riario; é o quadro vivo de um pontificado caracterizado por fatos notáveis.

Em 1475, a Biblioteca do Vaticano continha 2.527 volumes em latim e grego; Sisto IV acrescentou-lhe 1.100 mais, franqueando, pela primeira vez, a coleção ao público. Restabeleceu a proteção aos humanistas, pagando-lhes, no entanto, com irregularidade desalentadora. Chamou Filelfo a Roma; esse guerreiro da pena elogiou entusiasticamente o Papa até à ocasião em que deixou de receber seu salário anual de 600 florins. Joannes Argyropoulos foi chamado de Florença para Roma; suas preleções sobre língua e literatura gregas eram assistidas por cardeais, bispos e também por estudantes estrangeiros, como Reuchlin. Sisto IV trouxe também para Roma o cientista alemão Johann Müller — Regiomontano — e encarregou-o de reformar o calendário juliano; Müller, porém, morreu um ano depois (1476). A reforma do calendário teve de aguardar um século mais (1582).

É notável que um frade franciscano e professor de filosofia e teologia se tivesse transformado no primeiro Papa secularizador da Renascença ou, mais precisamente, no primeiro Papa da Renascença, cujo principal interesse foi estabelecer o papado como sólida força política na Itália. Excetuando-se, talvez, o caso de Ferrara, cujos governantes haviam fielmente pago seus tributos feudais, Sisto IV achava-se perfeitamente justificado em procurar dar segurança aos papas nos Estados Pontifícios e em Roma e seus arredores. A História poderia perdoar o ter recorrido à guerra para conseguir tal objetivo, como o fez para com Júlio II; poderia reconhecer que sua diplomacia apenas seguia os princípios amorais de outros Estados; à História, porém, não apraz ver um Papa conspirando com assassinos, abençoando canhões e empenhando-se em uma guerra com meticulosidade que chocava a sua era; a morte de mil homens em Campo Morto foi o maior sacrifício de vidas que se verificou em quaisquer das batalhas travadas na Itália da Renascença. A moralidade da corte de Roma decaiu ainda mais com o desleixado nepotismo e com a desavergonhada simonia, e com as bacanais indecentes e dispendiosas de sua grei; dessa forma, e de outras, Sisto IV preparou o caminho para Alexandre VI e contribuiu — nisso participando ele também — para a desintegração moral da Itália. Foi Sisto IV quem nomeou Torquemada para chefiar a Inquisição na Espanha; foi ele quem, provocado pela virulência e liberdade das sátiras

de Roma, deu aos inquisidores da cidade poderes para proibir a impressão de livros que não lhes agradassem. À hora de sua morte, talvez tivesse admitido muitos fracassos — contra Lourenço, Nápoles, Ferrara e Veneza. Mesmo os Colonna não tinham sido ainda dominados. Realizou, no entanto, três obras importantes: tornou a cidade de Roma mais bela e mais saudável, imprimiu novo vigor às artes e restaurou o papado no seu lugar entre as mais poderosas monarquias da Europa.

VII. INOCÊNCIO VIII: 1484-92

O fracasso de Sisto IV foi confirmado pelo caos que imperou em Roma depois de sua morte. A populaça saqueou os celeiros papais, assaltou os bancos dos genoveses e atacou o palácio de Girolamo Riario. O Vaticano viu-se despojado de sua mobília pelos seus próprios servidores. As facções dos nobres se armaram; ergueram-se barricadas nas ruas; Girolamo foi obrigado a abandonar sua campanha contra os Colonna e a voltar com suas tropas para a cidade; os Colonna reconquistaram muitas de suas cidadelas. Realizou-se, às pressas, um conclave no Vaticano, e, mediante uma troca de promessas e subornos[50] entre os cardeais Bórgia e Giuliano della Rovere, conseguiu-se a eleição de Giovanni Battista Cibò, de Gênova, o qual recebeu o nome de Inocêncio VIII.

Inocêncio VIII estava então com 52 anos; alto e simpático, amável e pacífico a ponto de ser de uma fraqueza cheia de benevolência, possuía inteligência e experiência moderadas; um contemporâneo, descrevendo-o, declarou que "não era completamente ignorante".[51] Tinha um casal de filhos, provavelmente mais;[52] reconhecia-os francamente. Após ter recebido as ordens sacerdotais, levou aparentemente uma vida celibatária. Embora os espirituosos de Roma escrevessem epigramas sobre seus filhos, poucos eram os romanos que o censuravam de ter sido tão fértil em sua mocidade. Eles, porém, não apreciaram o fato de ter celebrado os casamentos de seus filhos no Vaticano.

Na verdade Inocêncio VIII sentia satisfação em ser avô e gozar da afeição e tranqüilidade de seus familiares. Deu a Policiano 200 ducados por ter-lhe dedicado uma tradução de Heródoto, mas, quanto ao resto, não se preocupava lá muito com humanistas. Prosseguiu muito vagarosamente, e inteiramente por intermédio de outros, a reconstrução e ornamentação de Roma. Contratou Antônio Pollaiuolo para construir a Vila Belvedere nos jardins do Vaticano e Andrea Mantegna para pintar afrescos em uma capela das adjacências; na maior parte das vezes deixava o patrocínio das letras e das artes aos cuidados dos magnatas e cardeais. Com aquela mesma disposição de um displicente *laissez-faire*, confiou a política estrangeira primeiramente ao cardeal della Rovere, e depois a Lourenço de Médici. O poderoso banqueiro ofereceu sua filha Madalena, acompanhada de um rico dote, para noiva de Franceschetto Cibò, filho do Papa. Inocêncio VIII aceitou e assinou uma aliança com Florença (1487); daquele tempo em diante permitiu que o experiente e pacífico florentino dirigisse a política papal. Durante cinco anos a Itália gozou de paz.

A era de Inocêncio VIII foi palco de uma das mais estranhas comédias da História. Depois da morte de Maomé II (1481), seus filhos Bajazet II e Djem empenharam-se em uma guerra civil pela posse do trono. Derrotado em Brusa, Djem procurou escapar à morte rendendo-se aos Cavaleiros de São João, em Rodes (1482). O grão-mes

tre, Pierre d'Aubusson, conservou-o como uma ameaça a pairar sobre Bajazet. O sultão concordou em pagar anualmente aos Cavaleiros 45.000 ducados; fazia-o, ostensivamente, para sua manutenção, mas na verdade era um meio para que não se tivesse Djem como pretendente do trono e aliado útil numa Cruzada dos cristãos. Com o propósito de defender um prisioneiro assim tão vantajoso, d'Aubusson enviou-o para a França a fim de ali ficar sob a guarda dos Cavaleiros. O sultão do Egito, Fernando e Isabel da Espanha, Matias Corvino da Hungria, Ferrante de Nápoles e o próprio Inocêncio, todos eles ofereceram grandes somas a d'Aubusson para que transferisse Djem para os cuidados deles. Foi o Papa quem venceu, pois, além dos ducados, prometeu ao grão-mestre o solidéu vermelho e auxiliou Carlos VIII, de França, a conseguir a mão e a província de Ana da Bretanha. Assim, em 13 de março de 1489, o "Grão Turco", nome pelo qual Djem passou a ser chamado, foi escoltado por principescos cavaleiros através das ruas de Roma até ao Vaticano, onde ficou aprisionado, se bem que rodeado de luxo e atenções. A fim de garantir honrosas intenções por parte do Papa, Bajazet enviou-lhe salários correspondentes a três anos de manutenção de Djem; em 1492, remeteu a Inocêncio uma lança, assegurando-lhe que se tratava da arma que havia ferido o corpo de Cristo. Alguns cardeais mostraram-se cépticos a respeito, mas o Papa providenciou para que a relíquia fosse trazida de Ancona para Roma; ao chegar a lança à Porta del Popolo, ele mesmo a recebeu, carregando-a depois, em solene procissão, até ao Vaticano. O cardeal Bórgia ergueu-a para reverência do povo; depois da cerimônia voltou para os braços da amante.

Não obstante a contribuição do sultão para o sustento da Igreja, Inocêncio viu-se em dificuldades para equilibrar as despesas. À semelhança de Sisto IV e da maioria dos governantes europeus, tornou a encher as arcas do tesouro cobrando taxas nas nomeações para empregos; ao descobrir o quanto era lucrativo tal expediente, criou novos cargos para vender. Elevando para 26 o número de secretários do papado, arrecadou 62.400 ducados; aumentou para 52 o número de *plumbatores*, cuja árdua tarefa consistia em colocar um selo de chumbo nos decretos do papa, tendo recebido 2.500 ducados de cada um dos nomeados. Tais práticas talvez não tivessem sido piores que a venda de seguro de anuidade, se os funcionários se tivessem reembolsado apenas com seus salários e não com a franca venalidade em suas funções. Por exemplo, dois secretários do papado confessaram que, em dois anos, haviam forjado mais de 50 bulas papais concedendo dispensas; encolerizado, o Papa mandou um para a forca e o outro para a fogueira por furtarem muito além do que se tolerava (1489).[53] Parecia que se podia comprar tudo em Roma, desde o perdão do juiz até o do próprio papa.[54] Infessura, que não merece talvez muita fé, cita que um homem que havia cometido incesto com duas filhas, assassinando-as depois, fora posto em liberdade mediante o pagamento de 800 ducados.[55] Diz-se que o cardeal Bórgia, ao lhe ser perguntado por que não se fizera justiça, respondera: "Deus não deseja a morte do pecador, mas sim que ele pague pelos seus pecados e viva."[56] Franceschetto Cibò, filho do papa, era um refinado patife; forçava a entrada em casas particulares "para fins maldosos"; providenciava sempre para que uma parte substancial das multas arrecadadas nas cortes eclesiásticas de Roma lhe fosse entregue, esbanjando-a depois no jogo. Numa só noite perdeu para o cardeal Raffaelle Riario 14.000 ducados ($350.000?); queixou-se ao Papa de que tinha sido ludibriado, e este tentou recuperar aquela soma para ele. O cardeal declarou que tinha empregado todo o dinheiro no grande Palazzo della Cancelleria que estava construindo.[57]

A secularização do papado — sua absorção pela política, guerra e finanças — enchera o Colégio de Cardeais de elementos que eram conhecidos pelo seu tino administrativo, influência política e capacidade de pagar o preço de suas posições. Não obstante a promessa que fizera de manter apenas 24 membros no Colégio dos Cardeais, Inocêncio nomeou mais oito, a maioria dos quais não se achava verdadeiramente em situação de ocupar tão elevado cargo: por exemplo, o cardinalato foi conferido a Giovanni de Médici, que contava então 13 anos, como parte de um negócio que o Papa fizera com Lourenço. Muitos dos cardeais eram homens de alto preparo, benevolentes patronos da literatura, música, drama e arte. Alguns deles foram homens santos. Vários tinham apenas ingressado nas ordens menores e não eram ainda sacerdotes. Muitos deles eram francamente seculares; seus deveres políticos, diplomáticos e fiscais exigiam que fossem homens do mundo, capazes de enfrentar, no mesmo nível de cultura e sutileza, os funcionários similares dos governos transalpinos e da Itália. Alguns deles imitavam os nobres de Roma, fortificavam seus palácios e assalariavam homens armados para protegê-los contra os nobres, a populaça de Roma e outros cardeais.[58] (Em um consistório realizado em junho de 1486, o cardeal Bórgia censurou o cardeal Balue por encontrar-se embriagado, ao que este respondeu chamando o futuro Alexandre VI de "filho de meretriz".[59]) Talvez o grande historiador católico Pastor tivesse sido demasiado severo em seus comentários sobre eles, em vista de suas funções seculares:

> A baixa apreciação que Lourenço de Médici fez sobre o Colégio dos Cardeais, ao tempo de Inocêncio VIII, tinha, infelizmente, muito fundamento.... Dos cardeais mundanos, os que mais se destacaram foram Ascânio Sforza, Riario, Orsini, Sclafenato, Jean de la Balue, Giuliano della Rovere, Savelli e Rodrigo Bórgia. Todos estes estavam profundamente infeccionados com a corrupção que, na Itália, prevalecia entre as classes altas da era da Renascença. Cercados, em seus esplêndidos palácios, do mais requintado luxo de uma civilização altamente desenvolvida, tais cardeais levavam a vida dos príncipes seculares e pareciam considerar suas vestes sacerdotais meros adornos de sua posição. Caçavam, jogavam, davam suntuosos banquetes e reuniões, participavam dos folguedos carnavalescos e se permitiam a maior liberdade em matéria moral. Foi esse, em especial, o caso de Rodrigo Bórgia.[60]

A desordem nas altas camadas refletia o caos moral que avassalava Roma. A violência, o roubo, o rapto, o suborno, a conspiração e a vingança eram a ordem do dia. Todas as manhãs, viam-se, estendidos nas vielas, homens que haviam sido assassinados durante a noite. Peregrinos e embaixadores eram assaltados e, às vezes, despojados de suas próprias vestes, ao se aproximarem da capital do mundo cristão.[61] As mulheres eram atacadas nas ruas e em suas casas. Um pedaço da Cruz Verdadeira, incrustado em prata, foi furtado da sacristia do templo de Santa Maria, em Trastevere; encontraram depois, em um vinhedo, a madeira sem a peça de prata em que estava encaixada.[62] Tal cepticismo religioso era generalizado. Condenaram mais de 500 famílias romanas; perdoaram-nas, porém, mediante o pagamento de multas. Talvez a mercenária Cúria de Roma fosse preferível aos criminosos e mercenários inquisidores que, naquela ocasião, imperavam na Espanha. Até os sacerdotes tinham dúvidas; um foi acusado de substituir as palavras da Transubstanciação, na missa, por uma fórmula sua: "Ó fátuos cristãos, que adorais o alimento e a bebida como Deus!"[63] Ao aproximar-se o fim do pontificado de Inocêncio, apareceram profetas que proclama-

vam estar iminente a destruição do mundo. Em Florença, ergueu-se a voz de Savonarola para condenar aquela era como sendo a do Anticristo.

"Em 20 de setembro de 1492" — diz um cronista — "houve grande tumulto na cidade de Roma; os negociantes fecharam suas portas. As pessoas que se achavam nos campos e vinhedos voltaram às pressas para suas casas porque havia sido anunciada a morte do Papa Inocêncio VIII."[64] Contaram-se histórias estranhas sobre seus últimos momentos: como os cardeais colocaram Djem sob uma guarda especial, receosos de que Franceschetto Cibò se apoderasse dele; como os cardeais Bórgia e della Rovere quase chegaram às vias de fato à beira do leito de morte do Papa. Infessura é nossa mais antiga autoridade — se bem que duvidosa — no relato de que três jovens tinham morrido por ter dado muito sangue numa transfusão destinada a reanimar o Papa agonizante.[65] Inocêncio legou 48.000 ducados ($600.000?) aos parentes e cerrou para sempre os olhos. Foi sepultado no templo de São Pedro, cobrindo-lhe Antônio Pollaiuolo os pecados com um suntuoso túmulo.

CAPÍTULO XVI

Os Bórgia

1492—1503

I. O CARDEAL BÓRGIA

O MAIS interessante dos papas da Renascença nasceu em Xativa, Espanha, em 1º de janeiro de 1431. Os pais eram primos entre si, ambos da família dos Borja, a qual provinha de certa nobreza. Rodrigo recebeu sua educação em Xativa, Valência e Bolonha. Ao tornar-se o tio cardeal e depois Papa Calisto III, abriu-se facilmente o caminho para as promoções do jovem na carreira eclesiástica. Mudando-se para a Itália, o jovem deu nova forma ao nome, passando a chamar-se Bórgia. Foi nomeado cardeal aos 25 anos e, aos 26, recebeu o vantajoso cargo de vice-chanceler — chefe de toda a Cúria. Desempenhou seus deveres com competência, adquiriu certo renome como administrador, foi abstêmio e granjeou muitos amigos de ambos os sexos. Não era ainda sacerdote. Iria ordenar-se aos 37 anos.

Foi tão bonito em sua mocidade, tão atraente na graça de suas maneiras e dotado de tal ardor sensual e temperamento alegre, bem como de eloqüência persuasiva e de espírito jocoso, que as mulheres dificilmente podiam resistir a ele. Criado na moralidade cômoda da Itália do século XV, e percebendo que muitos clérigos e sacerdotes entregavam-se a prazeres com mulheres, esse jovem Lotário de vestes purpúreas resolveu desfrutar todos os dotes que Deus lhes dera, a ele e às mulheres. Pio II censurou-o por ter ido a "uma dança indecorosa e cheia de seduções" (1460), mas acabou aceitando suas desculpas e continuou a mantê-lo como vice-chanceler e auxiliar de confiança![1] Naquele ano, nasceu Pedro Luís, o primeiro filho de Rodrigo; talvez tivesse também nascido sua filha Girolama, que se casou em 1482;[2] não se sabe quais foram as mães. Pedro viveu na Espanha até 1488, chegou a Roma nesse mesmo ano e morreu logo depois. Em 1464, Rodrigo acompanhou Pio II a Ancona, onde contraiu certa doença de ordem sexual "porque não havia dormido só",[3] explicou o médico.

Por volta de 1466, estabeleceu uma ligação mais firme com Vanozza dei Catanei, naquela ocasião com 24 anos. Infelizmente, ela estava casada com Domenico d'Arignano. Domenico abandonou-a, porém, em 1476.[4] Vanozza deu quatro filhos a Rodrigo (que se ordenara sacerdote em 1468): em 1474, Giovanni; em 1476, Cesare (a quem chamaremos César); em 1489, Lucrécia; e, em 1481, Giofre. Esses quatro foram atribuídos a Vanozza na lápide do túmulo que guarda os despojos dela, e reconhecidos, numa ocasião ou outra, por Rodrigo como sendo seus.[5] Tal ascendência persistente sugere uma união quase monógama; talvez se pudesse acreditar que o cardeal Bórgia, comparado com outros eclesiásticos, tivesse sido um tanto fiel e estável

em sua vida doméstica. (Diz o judicioso Roscoe: "Sua ligação com Vanozza parece ter sido sincera e uniforme; embora fosse naturalmente desaprovada, ele considerava Vanozza como esposa legítima."[6]) Foi pai amoroso e benevolente; pena que seus esforços para a promoção dos filhos na vida não trouxessem glória para a Igreja. Ao lançar suas vistas para o papado, Rodrigo tratou de arranjar um marido tolerante para Vanozza, dando a esta os meios necessários para uma vida próspera. Ela enviuvou duas vezes. Casou-se pela terceira vez e recolheu-se a uma vida simples. Rejubilou-se de ver os filhos conquistarem fama e riqueza, depois que eles se separaram dela. Adquiriu certo renome pelo seu espírito religioso e morreu aos 76 anos (1518), legando todas as suas propriedades substanciais à Igreja. Leão X mandou que seu camareiro acompanhasse os funerais.[7]

Seria trair falta de senso histórico se julgássemos Alexandre VI do ponto de vista de nossa época — ou então de nossa mocidade. Seus contemporâneos consideravam os pecados sexuais de seu tempo, anterior ao papado, apenas canonicamente mortais, porém veniais e perdoáveis naquele clima moral de seu tempo.[8] Mesmo na geração que decorreu entre a censura que lhe fez Pio II e a elevação de Rodrigo ao papado, a opinião pública tinha-se tornado mais complacente para as digressões sexuais discretas do clero celibatário. O próprio Pio II, antes de produzir alguns filhos do amor na mocidade que antecedeu a sua carreira sacerdotal, havia certa vez advogado o casamento dos sacerdotes; Sisto IV tinha tido vários filhos e Inocêncio VIII levou o seu para o Vaticano. Alguns condenavam a moral de Rodrigo, mas, ao que parece, nenhum deles a mencionou ao realizar-se o conclave para a eleição do sucessor de Inocêncio. Cinco papas, inclusive o razoavelmente virtuoso Nicolau V, tinham-lhe concedido benefícios lucrativos durante todos aqueles anos, confiando-lhe missões difíceis e postos de responsabilidade. Aparentemente (exceto Pio II por um momento) não levaram em consideração sua exuberância criadora.[9] O que os homens observaram em 1492 era que ele havia sido vice-chanceler durante 35 anos, tendo sido nomeado mais de uma vez por cinco papas sucessivos para aquele cargo, o qual havia administrado com absoluto zelo e competência. Haviam notado também que a magnificência externa de seu palácio ocultava notável simplicidade em sua vida privada. Iacopo da Volterra, em 1486, descrevendo-o, disse que era "homem de uma inteligência capaz de tudo e também de bom senso; tinha a palavra fácil, era de natureza arguta e possuía extraordinária habilidade para dirigir os negócios".[10] Era muito popular entre os romanos, aos quais proporcionava diversões; quando chegou a Roma a notícia de que Granada havia caído em poder dos cristãos, deleitou a cidade com uma tourada à moda espanhola.

Talvez os cardeais que se reuniram no conclave de 6 de agosto de 1492 estivessem interessados em sua riqueza, pois, em cinco administrações, havia-se tornado o mais rico de todos os cardeais — com exceção de d'Estouteville — de que se tinha memória em Roma. Esperavam que fizesse presentes substanciais àqueles que votassem nele. Na verdade, ele não os desapontou. Ao cardeal Sforza prometeu o cargo de vice-chanceler, vários benefícios profícuos e o palácio dos Bórgia em Roma; ao cardeal Orsini a diocese e as rendas eclesiásticas de Cartagena, as cidades de Monticelli e Soriano e o governo das Marcas; ao cardeal Savelli, Civitá Castellana e o bispado de Maiorca, etc., etc. Infessura descreveu o caso como sendo a "distribuição evangélica dos bens de Bórgia aos pobres".[11] Não era um processo desusado; todos os candidatos o haviam adotado em muitos conclaves, como aliás se costuma ver na política de hoje. É

incerto que tivesse ocorrido também suborno.[12] O voto decisivo foi lançado pelo cardeal Gherardo, um velho de 96 anos e que "dificilmente estaria na posse de suas faculdades".[13] Todos os cardeais apressaram-se em tomar o partido da corrente vencedora elegendo unanimente Rodrigo (10 de agosto de 1492). Perguntaram-lhe qual o nome que desejava adotar como Papa. Respondeu: "O nome do invencível Alexandre." Foi o começo pagão de um pontificado pagão.

II. ALEXANDRE VI

A escolha do conclave foi também a do povo. Jamais uma eleição para o papado provocara tanta alegria;[14] jamais uma coroação fora tão magnificente como a de Alexandre VI. A população rejubilou-se com o desfile imponente de cavalos brancos, figuras alegóricas, tapetes e pinturas, cavaleiros e fidalgos espanhóis, tropas de arqueiros e cavaleiros turcos, 700 sacerdotes, cardeais com seus belos mantos coloridos e finalmente o próprio Alexandre, de 61 anos de idade, porém empertigado e alto, cheio de saúde, energia e orgulho, "as feições serenas e o porte majestoso", disse uma testemunha ocular,[15] parecendo um imperador, mesmo quando abençoava a multidão. Somente poucos espíritos comedidos, como, por exemplo, Giuliano della Rovere e Giovanni dei Médici, manifestaram certa apreensão; receavam que o Papa, que se sabia ser pai amoroso, viesse a utilizar-se de seu poderio mais para elevar a família do que para fortalecer a Igreja.

Ele começou bem. Nos 36 dias que decorreram entre a morte de Inocêncio e sua coroação, houve, ao que se sabe, 220 crimes em Roma. O novo Papa fez do primeiro assassino capturado um exemplo; o culpado foi enforcado, juntamente com o irmão, e sua casa, destruída. A cidade aprovou essa severa punição; não se ouviu mais falar em crimes, restabeleceu-se a ordem em Roma, e toda a Itália sentiu-se satisfeita ao ver que tinha um timoneiro forte no leme da Igreja.[16]

A arte e a literatura marcavam passo. Alexandre fez considerável número de construções dentro e fora de Roma; financiou um novo teto para a Santa Maria Maior com uma doação de ouro americano que lhe havia sido feita por Fernando e Isabel; remodelou o mausoléu de Adriano do Castelo de Santo Ângelo, fortificando este último e redecorando seu interior, a fim de prover celas para os prisioneiros do papado e tornar mais confortáveis os alojamentos dos papas atribulados. Construiu entre o Castelo e o Vaticano um comprido corredor todo coberto, o qual lhe proporcionou refúgio contra Carlos VIII, em 1494, e salvou Clemente VII de cair na armadilha dos luteranos por ocasião do saque de Roma. Pinturicchio foi contratado para adornar o Appartamento Bórgia no Vaticano. Quatro de seus seis aposentos foram restaurados e abertos ao público por Leão XIII. Uma meia-lua em um deles contém interessante retrato de Alexandre — um rosto feliz, o corpo avantajado e vestes suntuosas. Em outra sala, uma Virgem ensinando Cristo a ler foi descrita por Vasari[17] como sendo o retrato de Giulia Farnese, amante do Papa, segundo se alegava. Vasari acrescenta que esse quadro continha também "a cabeça do Papa Alexandre adorando-a", porém é coisa que não se vê ali.

Alexandre VI reconstruiu a Universidade de Roma, chamando para ela vários professores de renome, aos quais pagava com uma regularidade quase inacreditável. Gostava de teatro e sentia prazer em assistir às comédias e balés que os estudantes da Aca-

demia de Roma representavam nos festivais de sua família. Preferia música ligeira a uma filosofia pesada. Em 1501, restabeleceu a censura em quaisquer publicações por meio de um edital, que exigia a aprovação do arcebispo local para todo livro que se quisesse publicar. Permitiu, porém, ampla liberdade de crítica e debates. Não dava atenção aos ditos mordazes dos espirituosos da cidade; rejeitou a proposta que César Bórgia lhe fez, a de dar-lhes a devida correção. "Roma é uma cidade livre, onde todo mundo pode dizer ou escrever o que bem lhe aprouver. Sei que falam mal a meu respeito, mas não me importo."[18]

Nos primeiros anos de seu pontificado, administrou os negócios da Igreja com eficiência pouco comum. Inocêncio VIII havia deixado uma dívida no tesouro; "foi preciso toda a capacidade financeira de Alexandre para restaurar as finanças do papado; ele levou dois anos para equilibrar o orçamento".[19] Reduziu o número de funcionários do Vaticano e cortou as despesas; os registros foram mantidos estritamente em dia e os salários pagos pontualmente.[20] Alexandre executou os laboriosos rituais religiosos de seu cargo com fidelidade, porém com a impaciência de um homem atarefado.[21] Foi seu *magister ceremoniarum*, o alemão Johann Burchard, quem ajudou a perpetuar a fama e as infâmias de seu empregador, registrando em um *Diarium* tudo o que via, inclusive muita coisa que Alexandre teria desejado que não fosse vista. Aos cardeais o Papa deu o que havia prometido no conclave; mostrou-se ainda mais generoso para com os que foram por mais tempo seus oponentes, como, por exemplo, o cardeal de Médici. Vários deles eram homens de real capacidade; alguns foram nomeados por solicitação das forças políticas, o que cumpria conciliar; dois eram escandalosamente jovens — Hipólito d'Este, que contava 15 anos, e César Bórgia, 18 anos; um deles, Alessandro Farnese, deveu sua elevação ao cardinalato a sua irmã Giulia Farnese, que muitos acreditavam ser a amante do Papa. As línguas ferinas de Roma, mal prevendo que algum dia iriam aclamar Alessandro como Papa Paulo III, chamavam-no *il cardinale della gonnella* — o cardeal das saias. O mais forte dos velhos cardeais, Giuliano della Rovere, ficou muito descontente ao perceber que tinha pouca influência junto a Alexandre, que nomeara o cardeal Sforza para seu conselheiro favorito, ele que sempre tinha exercido certo domínio sobre Inocêncio VIII. Num acesso de cólera, retirou-se para seu bispado em Óstia, onde formou uma guarda de homens armados. Um ano depois fugiu para a França e implorou a Carlos VIII que invadisse a Itália, convocasse um concílio geral e depusesse Alexandre, a quem chamava de papa simoníaco desavergonhado.

Entrementes, Alexandre enfrentava os problemas políticos de um papado colhido nas malhas das forças políticas italianas em conspiração. Os Estados Papais haviam novamente caído nas mãos de ditadores locais, os quais, embora continuassem a intitular-se vigários da Igreja, haviam-se aproveitado da oportunidade que lhes dera a fraqueza de Inocêncio VIII para restabelecer aquela independência prática, que eles ou seus predecessores tinham perdido sob Albornoz ou Sisto IV. Algumas cidades do papado haviam sido conquistadas pelas potências vizinhas: Nápoles, por exemplo, tinha-se apoderado de Sora e Áquila, em 1467, e Milão, de Forli, em 1488. A primeira tarefa de Alexandre consistiu, pois, em trazer tais Estados para o domínio do papado, centralizando-os, da mesma maneira que o fizeram os reis de Espanha, França e Inglaterra com as terras dos senhores feudais. Foi essa a missão que confiou a César Bórgia, o qual a desempenhou com tal presteza e crueldade, que deixou o próprio Maquiavel assombrado.

Mais próxima de Roma e constituindo um problema ainda mais premente, era a turbulenta autonomia dos nobres. Teoricamente subordinados ao papado, na verdade lhe eram hostis e, portanto, perigosos. A fraqueza temporal do papado desde Bonifácio VIII (falecido em 1303) permitira que esses barões mantivessem uma soberania feudal medieval sobre seus Estados; eles faziam suas próprias leis, organizavam seus próprios exércitos e empenhavam-se livremente em guerras cruentas, prejudicando assim a ordem e o comércio do Lácio. Logo depois da subida de Alexandre ao pontificado, Franceschetto Cibò vendeu a Virgínio Orsini, por 40.000 ducados ($500.000), propriedades que lhe haviam sido legadas por seu pai Inocêncio VIII. Orsini era alto oficial do exército de Nápoles; tinha recebido de Ferrante a maior parte do dinheiro para aquela compra;[22] Nápoles conseguiu assim duas fortalezas estratégicas em território papal.[23] Alexandre reagiu formando uma aliança com Veneza, Milão, Ferrara e Siena; levantou um exército e fortificou a muralha entre o Vaticano e Santo Ângelo. Fernando II de Espanha, temendo que um ataque combinado contra Nápoles desse fim ao poder da família Aragão na Itália, persuadiu Alexandre e Ferrante a entrarem em negociações. Orsini pagou ao Papa 40.000 ducados pelo direito de reter consigo a compra que fizera, e Alexandre prometeu em casamento seu filho Giofre, naquele tempo com 13 anos, a Sancia, a bela neta do rei de Nápoles (1494).

Em retribuição à feliz mediação de Fernando, Alexandre concedeu-lhe as duas Américas. Colombo tinha descoberto as "Índias" uns dois meses após a ascensão de Alexandre, e as havia presenteado a Fernando e Isabel. Portugal reivindicara o Novo Mundo por força de um edital de Calisto III (1479), o qual tinha confirmado seus direitos sobre todas as terras da costa do Atlântico. A Espanha replicou que o edital tinha em vista apenas o Atlântico oriental. Os Estados estavam prestes a entrar em guerra quando Alexandre expediu duas bulas (3 e 4 de maio de 1493), dando à Espanha todas as terras descobertas a oeste, e a Portugal todas as terras a leste, de uma linha imaginária traçada de um pólo a outro, a 100 léguas espanholas a oeste das ilhas dos Açores e Cabo Verde, em cada caso, porém, com a condição de que as terras descobertas não estivessem já habitadas por cristãos, e os conquistadores envidassem todos os esforços para converter seus novos súditos ao cristianismo. Aquela "concessão" do Papa, naturalmente, apenas confirmou a conquista da espada, porém preservou a paz entre as potências peninsulares. Parece que não ocorreu a ninguém a idéia de que os não-cristãos tivessem quaisquer direitos às terras nas quais moravam.

A Alexandre não foi difícil distribuir continentes. A dificuldade que encontrou foi em manter-se no Vaticano. Com a morte de Ferrante de Nápoles (1494), Carlos VIII resolveu invadir a Itália e restituir Nápoles ao domínio da França. Temendo sua deposição, Alexandre não hesitou em dar um passo extraordinário, qual o de solicitar o auxílio do sultão dos turcos. Em julho de 1494, mandou um secretário do papado, Giorgio Bocciardo, prevenir Bajazet II que Carlos VIII estava planejando entrar na Itália, conquistar Nápoles, depor ou controlar o Papa e, ao mesmo tempo, servir-se de Djem como pretendente do trono otomano numa Cruzada contra Constantinopla. Alexandre propôs que Bajazet fizesse causa comum com o papado, Nápoles e, talvez, Veneza, na luta contra os franceses. Bajazet recebeu Bocciardo com cortesia oriental e mandou-o de volta com os 40.000 ducados que devia para a manutenção de Djem; enviou-o juntamente com um emissário seu a Alexandre. Bocciardo caiu prisioneiro, em Senigallia, de Giovanni della Rovere, irmão do cardeal descontente; apoderaram-se dos 40.000 ducados que levava, bem como de cinco cartas que se alegava serem do

sultão e dirigidas ao Papa. Uma carta propunha que Alexandre condenasse Djem à morte e enviasse o cadáver a Constantinopla; à recepção do corpo, o sultão pagaria ao Papa 300.000 ducados, "com o que Sua Santidade poderia adquirir alguns domínios para os filhos".[24] O cardeal della Rovere deu cópias das cartas ao rei francês. Alexandre alegou que o cardeal as havia forjado, inventando toda aquela história. Os testemunhos dão prova de que era autêntica a mensagem de Alexandre a Bajazet, porém admite-se também que a resposta do sultão tivesse sido provavelmente forjada.[25] Veneza e Nápoles já haviam entrado em negociações semelhantes com os turcos; Francisco I iria agir da mesma maneira mais tarde. A religião, como quase tudo o mais, é para os governantes um instrumento de força.

Carlos veio com suas forças. Atravessou amistosamente Milão, atemorizou Florença e aproximou-se de Roma (dezembro de 1494). Os Colonna apoiaram-no preparando-se para invadir a capital. Uma frota francesa apoderou-se de Óstia — o porto de Roma na embocadura do Tibre — e ameaçou cortar o abastecimento de trigo da Sicília. Muitos cardeais, inclusive Ascânio Sforza, declararam-se a favor de Carlos; Virgínio Orsini abriu seus castelos ao rei; metade dos cardeais, em Roma, pediram-lhe que depusesse o Papa.[26] Alexandre retirou-se para o Castelo Santo Ângelo e enviou emissários para entrar em negociações com o conquistador. Carlos não desejava levantar a Espanha contra si, o que se verificaria caso tentasse depor o Papa; seu objetivo era Nápoles, cuja riqueza prendia os pensamentos de seus oficiais. Fez a paz com Alexandre sob condição de dar passagem livre para seu exército no território do Lácio, de perdoar os cardeais pró-franceses e entregar-lhe Djem. Alexandre cedeu às condições impostas; voltou para o Vaticano e sentiu prazer em ver Carlos fazer três genuflexões diante dele; muito cortesmente impediu que o rei lhe beijasse os pés. Recebeu do rei a "obediência" formal de França — *i.e.,* todos os planos para a sua deposição foram anulados. Em 25 de janeiro de 1495, Carlos marchou em direção a Nápoles, levando Djem consigo. Este morreu de bronquite em 25 de fevereiro. Segundo se comentou, teria sido vítima de um lento veneno que lhe fora ministrado por Alexandre. Contudo, ninguém mais dá crédito a tal história.[27]

Assim que os franceses partiram, Alexandre recobrou coragem. Provavelmente chegou à conclusão de que o poderio dos Estados Papais, um bom exército e um bom general eram necessários para a defesa dos papas contra o domínio dos seculares.[28] Formou a Santa Liga com Veneza, Alemanha, Espanha e Milão (31 de março de 1495); fê-lo, ostensivamente, para defesa mútua e para a guerra contra os turcos e, secretamente, para a expulsão dos franceses do solo italiano. Carlos percebeu a manobra e retirou-se para Pisa, após atravessar Roma; Alexandre foi passar uma temporada em Orvieto e Perúgia, evitando assim encontrar-se com ele. Ao fugir Carlos para a França, Alexandre fez sua volta triunfal a Roma. Exigiu que Florença entrasse na Liga e expulsasse ou silenciasse Savonarola, amigo da França e adversário do Papa. Reorganizou o exército papal, colocou seu filho primogênito sobrevivente Giovanni à frente das tropas, e ordenou-lhe que conquistasse para o papado as fortalezas dos Orsini que se tinham revoltado (1496). Mas Giovanni não era general; foi derrotado em Soriano, voltou humilhado para Roma e prosseguiu em sua vida galante, a qual provavelmente causou sua morte prematura. Alexandre acabou recuperando as fortalezas que haviam sido vendidas a Virgínio Orsini e reconquistou Óstia que se achava em poder dos franceses. Aparentemente vitorioso em todos aqueles obstáculos, ordenou a Pinturicchio que pintasse nas paredes da residência papal, em Santo Ângelo, afrescos

descrevendo o triunfo do Papa sobre o rei. Alexandre encontrava-se então no auge de sua carreira.

III. O PECADOR

Roma aplaudiu Alexandre VI pela sua administração interna e pelo êxito de sua diplomacia, se bem que neste particular se tivesse mostrado hesitante. Reprovava-lhe um tanto seus casos de amor e mais vigorosamente por favorecer demasiado os filhos; um motivo de forte ressentimento era o ter ele nomeado para exercer cargos, em Roma, uma legião de espanhóis, cujas feições e linguajar alienígenas irritavam os italianos. Afluía a Roma uma centena de parentes do Papa; "dez papados não teriam bastado para todos aqueles primos", disse um observador.[29] O próprio Alexandre, já naquele tempo, mostrava-se completamente italiano em sua cultura e hábitos, mas ainda amava a Espanha, falava espanhol muito freqüentemente com César e Lucrécia; tinha elevado 19 espanhóis ao cardinalato e vivia cercado de fâmulos e auxiliares catalães. Os ciumentos romanos, em parte por humor, em parte por irritação, acabaram por apelidá-lo de "o papa marrano",[30] dando assim a entender ser ele um descendente de judeu espanhol cristianizado. Alexandre desculpou-se, sob o fundamento de que muitos italianos, especialmente no Colégio dos Cardeais, lhe tinham demonstrado ser infiéis, razão por que precisava cercar-se de adeptos, que lhe fossem absolutamente leais, mormente quando sabiam que era ele seu único protetor em Roma.

Ele — bem como os príncipes da Europa até Napoleão — apegava-se também a tais argumentos a fim de elevar os parentes às posições de confiança e ao poder. (Segundo o admirável Creighton: "Naquelas condições precárias da política italiana, não se devia confiar nos aliados, salvo se se pudesse assegurar de sua fidelidade por meio de interesses; para isso, Alexandre VI serviu-se das relações de casamento de sua família como meio de conseguir para si um forte partido político. Não tinha ninguém em quem pudesse confiar, salvo os próprios filhos, os quais considerava instrumentos para seus próprios planos." — M. Creighton, *History of the Papacy During the Period of the Reformation* [*História do Papado Durante o Período da Reforma*], III, 263. A imparcialidade e conhecimentos desse bispo anglicano encontram paralelo nesse campo, apenas com a cultura e franqueza do católico Ludwig von Pastor, em seu livro *History of the Popes* [*História dos Papas*]. A existência desses dois notáveis trabalhos há muito deveria ter dissipado a névoa da lenda que panfletistas partidários lançaram em volta dos papas da Renascença.)

Alexandre VI esperara, durante certo tempo, que seu filho Giovanni pudesse auxiliá-lo a proteger os Estados Papais, mas Giovanni havia herdado a sensibilidade do pai para com as mulheres; não lhe herdara a capacidade para governar os homens. Percebendo que, dos filhos, somente César é que tinha a fibra necessária para fazer o jogo da política italiana naquela era violenta, Alexandre concedeu-lhe um sem-número de benefícios cujas rendas financiariam a ascensão do jovem ao poder. Até mesmo a delicada Lucrécia não passou de um instrumento de sua política, ao ver-se promovida a governadora de uma cidade e ao leito de um portentoso duque. A afeição do Papa por Lucrécia levava-o a tais demonstrações de carinho, que muitos mexeriqueiros, em sua crueldade, acusaram-no de incesto, citando-o como um concorrente dos filhos ao amor da jovem.[31] Em duas ocasiões, quando teve de ausentar-se de Roma, Alexandre deixou Lucrécia encarregada de seus aposentos no Vaticano, com au-

torização para abrir sua correspondência e atender a todos os assuntos rotineiros. Tal delegação de poderes a uma mulher era freqüente nas casas governantes da Itália — como se verificou em Ferrara, Urbino e Mântua — mas nem por isso deixou de chocar um pouco os romanos. Ao chegarem de Nápoles Giofre e Sancia, após o casamento, César e Lucrécia foram recebê-los; todos os quatro apressaram-se depois a voltar ao Vaticano, e Alexandre sentiu-se feliz por tê-los a seu lado. "Outros papas, a fim de ocultarem suas infâmias, costumavam chamar de sobrinho seus rebentos: já Alexandre sentia satisfação em deixar que todo mundo soubesse que eles eram seus filhos."[32]

A cidade havia perdoado ao Papa sua ligação com Vanozza; maravilhara-se, depois, com a que se lhe seguiu, Giulia. Giulia Farnese sobressaía-se por sua beleza, sobretudo pelos seus cabelos dourados; quando ela os soltava, deixando-os caídos até aos pés, era um espetáculo que teria agitado o sangue de homens mesmo menos ardentes que Alexandre. Seus amigos a chamavam de La Bella. Sanudo cita-a como "a favorita do Papa, uma jovem de grande beleza e compreensão, graciosa e delicada".[33] Em 1493, Infessura mencionou ter ela assistido ao banquete nupcial de Lucrécia, no Vaticano, e chamou-a de "concubina" de Alexandre; Matarazzo, o historiador de Perúgia, empregou esse mesmo termo para Giulia; provavelmente o copiou de Infessura. Um gaiato de Florença, em 1494, chamou-a de *sposa di Cristo*, uma frase geralmente reservada para a Igreja.[34] Alguns mestres procuraram relevar Giulia sob o fundamento de que Lucrécia — que as pesquisas históricas demonstraram ter sido uma mulher respeitável — permanecera sua amiga até o fim, e que o marido, Orsino Orsini, havia construído uma capela em sua memória.[35] Em 1492, Giulia deu à luz uma filha — Laura — que foi oficialmente declarada descender de Orsini; contudo, o cardeal Alessandro Farnese reconheceu-a como sendo de Alexandre.[36] (Pastor [V, 417] aceita isso como prova concludente da falta do Papa; acontece, porém, que o caráter do Papa fora tão enlameado pelas línguas maldizentes, que se podia muito bem suspender qualquer julgamento a respeito.) Dizia-se ainda que o Papa tivera com outra mulher um "filho misterioso", nascido por volta de 1498, e conhecido no diário de Burchard sob o nome de *Infans Romanus*.[37] Não há certeza sobre isso, mas um filho a mais ou a menos não faz diferença.

Não há dúvida de que Alexandre foi homem sensual, e de um ardor tal que certamente não se coadunava com o celibato. Ao dar um festival público no Vaticano, durante o qual se representou uma comédia (fevereiro de 1503), não conteve o prazer de que se achava possuído; deleitou-se com a presença de belas mulheres em redor de si, todas elas graciosamente sentadas em banquinhos a seus pés. Era homem. Parece que achou, da mesma maneira que muitos clérigos de seu tempo, que o celibato dos sacerdotes constituiu um erro da parte de Hildebrando. Achava que até mesmo um cardeal devia ter permissão de desfrutar os prazeres e as atribulações da companhia feminina. Demonstrou sentimentos de ternura para com Vanozza, próprios de um verdadeiro esposo, e talvez solicitude paterna para com Giulia. Por outro lado, sua devoção para com os filhos, às vezes sobrepujando sua fidelidade para com os interesses da Igreja, podia muito bem servir de argumento quanto à sabedoria da lei canônica que exige o celibato para o sacerdote.

Na primeira metade do tempo de seu pontificado, antes que César Bórgia o tivesse ofuscado, Alexandre teve muitas virtudes. Conquanto se conduzisse com altiva dignidade nas funções públicas, era, na vida privada, muito jovial, de boa índole, ardente, sequioso por gozar a vida e capaz também de soltar uma boa gargalhada ao ver, por

exemplo, da janela, um desfile de mascarados "com compridos narizes falsos na forma do órgão reprodutor do homem".[38] Ficara depois um tanto avantajado de corpo, se é que podemos confiar no quadro aparentemente honesto que dele fez Pinturicchio, onde aparece fazendo sua oração, quadro este que figura na parede do Appartamento. No entanto, todos os registros dizem que ele vivia frugalmente. Sua mesa era tão simples que os cardeais a evitavam.[39] Era incansável em sua administração; trabalhava até altas horas da noite e acompanhava ativamente os negócios da Igreja em todas as partes do mundo cristão.

Seria fingido o seu espírito cristão? Provavelmente não. Suas cartas, até mesmo as que se relacionavam com Giulia, eram repletas de frases de amor cristão, dispensáveis, aliás, em correspondência particular.[40] Foi homem de tão grandes atividades e absorveu-se tão completamente na moralidade fácil de seu tempo, que muito esporadicamente é que notava qualquer contradição entre a moral cristã e sua vida. À semelhança da maioria das pessoas completamente ortodoxas em teologia, foi completamente mundano na conduta. Parece que achou que, em suas circunstâncias, o papado precisava de um estadista e não de um santo. Admirava a santidade, porém considerava-a como pertencendo mais ao monasticismo e à vida privada do que ao homem que se via obrigado a tratar, a cada passo, com déspotas sutis e ambiciosos ou com diplomatas sem escrúpulos e traiçoeiros. Acabou adotando todos os métodos deles e os mais ardilosos expedientes de seus predecessores no papado.

Precisando de fundos para seu governo e as guerras, vendeu empregos, apoderou-se das propriedades de cardeais mortos e explorou, ao máximo, o jubileu do ano de 1500. Dispensas e divórcios eram concedidos como parte lucrativa das barganhas políticas; por exemplo, o Rei Ladislau VII da Hungria pagou 30.000 ducados pela anulação de seu casamento com Beatriz de Nápoles; tivesse tido Henrique VIII um Alexandre assim com quem tratar, teria permanecido até ao fim um "Defensor da Fé". Quando o jubileu ameaçou redundar em fracasso financeiro devido a supostos peregrinos terem ficado em suas terras, receosos que estavam de assaltos, peste e guerra, Alexandre tratou de seguir o precedente criado pelos pontífices anteriores a fim de não se ver ludibriado: expediu uma bula (4 de março de 1500) detalhando os pagamentos pelos quais os cristãos podiam conseguir a indulgência do jubileu sem ir a Roma, o custo pelo qual os penitentes podiam receber absolvição nos casamentos consangüíneos, e quanto devia um clérigo pagar para lhe serem perdoadas a simonia e outras "irregularidades".[41] Estendeu, em 16 de dezembro, as festas do jubileu até à Epifania. Os coletores prometeram aos que pagavam que os fundos recolhidos pelo jubileu seriam empregados numa cruzada contra os turcos; tal promessa foi mantida no caso das coletas dos poloneses e venezianos; César Bórgia empregou, no entanto, o dinheiro arrecadado, por ocasião do jubileu, no financiamento de suas campanhas para a recuperação dos Estados Pontifícios.[42]

Para maiores celebrações por ocasião do jubileu, Alexandre nomeou (28 de setembro de 1500) 12 novos cardeais, os quais pagaram um total de 120.000 ducados pelas suas nomeações. Tais promoções, diz Guicciardini, foram feitas "não baseadas no maior mérito, mas sim na importância maior em dinheiro que se oferecia".[43] Em 1503, nomeou mais nove cardeais a um preço comensurável.[44] Naquele mesmo ano, criou *ex nihilo* 80 novos cargos na Cúria, os quais, segundo o embaixador veneziano Giustiniani, que lhe era hostil, foram vendidos a 760 ducados cada.[45] Um satirista escreveu na estátua de Pasquino (1503) os seguintes dizeres mordazes:

Vendit Alexander claves, altaria, Christum;
vendere iure potest, emerat ipse prius[46] —

Alexandre vende as chaves, os altares e Cristo; tem direito de fazê-lo, pois pagou por todos eles.

De conformidade com o Direito Canônico, a propriedade deixada por um eclesiástico, por ocasião de sua morte, revertia à Igreja, salvo se o papa viesse a dar-lhe outra disposição.[47] Alexandre concedia regularmente tais dispensas, exceto quando se tratava de cardeais. Sob a pressão do vitorioso César Bórgia, que era também um sorvedouro de dinheiro, Alexandre estabeleceu um princípio geral, qual o de se assenhorear também dos bens deixados pelos altos eclesiásticos; com isso entraram apreciáveis somas para as arcas do tesouro. Alguns cardeais ludibriaram o Papa fazendo grandes doações antes de morrerem e outros, durante suas vidas, esbanjaram deliberadamente grandes somas com seus túmulos. Quando morreu o cardeal Michiel (1503), sua casa foi imediatamente despojada de sua riqueza pelos agentes do Papa, os quais — se dermos crédito ao que diz Giustiniani — apuraram 150.000 ducados; Alexandre queixou-se de que apenas 23.832 eram em moeda sonante.[48]

Deixemos para considerações posteriores os casos de envenenamento que se dizia terem sido praticados por Alexandre e César Bórgia, e cujas vítimas eram altos eclesiásticos que levavam muito tempo para morrer. Podemos aceitar provisoriamente as conclusões a que chegaram pesquisas recentes, quais as de que "não há prova de que Alexandre VI tivesse envenenado alguém".[49] Isso não o exime inteiramente de culpa; talvez tivesse agido com demasiada astúcia para que não se lhe registrassem os crimes na História. Não pôde, porém, escapar aos satiristas, panfletários e outros espíritos mordazes que vendiam seus epigramas ferinos a seus adversários. Vimos como Sannazaro atacou o Papa e o filho com coplas cruéis na luta entre o papado e Nápoles. Infessura serviu aos Colonna com sua pena forjadora de escândalos, e Geronimo Mancione teve para os barões Savelli o mesmo valor de um regimento. Como parte de sua luta contra os nobres da Campânia, Alexandre expediu, em 1501, uma bula expondo os crimes e os vícios dos Savelli e dos Colonna. Mancione, em sua famosa "Carta a Sílvio Savelli", sobrepujou os exageros contidos na bula, revelando, com todos os pormenores, os vícios e crimes de Alexandre e César Bórgia. Esse documento teve ampla publicidade, e muito contribuiu para criar a lenda de que Alexandre foi um monstro em matéria de corrupção e crueldade.[50] Alexandre ganhou a batalha da espada, mas seus nobres adversários ganharam, sem que seu inimigo, o Papa Júlio II, os reprimisse, a batalha da palavra e legaram seu retrato para a História.

Alexandre dava pouca atenção à opinião pública e raramente respondia às difamações que tão inexoravelmente exageravam o que havia de real em suas faltas. Tinha resolvido construir um Estado forte e achava que não podia fazê-lo por meios cristãos. O uso que fazia dos instrumentos da política estatal — propaganda, fraudes, intrigas, disciplina e guerra — devia naturalmente ofender aqueles que preferiam uma Igreja cristã a uma Igreja forte, bem como devia prejudicar os que tinham vantagem em ver o papado e os Estados Pontifícios desorganizados e fracos entre os nobres de Roma, e as demais forças políticas da Itália. De quando em vez Alexandre fazia uma pausa para meditar sobre sua vida com relação aos padrões evangélicos, quando então admitia ser um simoníaco, um fornicador e até mesmo — pela guerra — um destruidor de vidas humanas. Certa vez, quando sua boa estrela parecia prestes a apagar-se e

todo o seu mundo majestoso e feliz parecia desmoronado, perdeu seu amoralismo maquiavélico, confessou os pecados e jurou reformar-se e reformar também a Igreja.

Amava seu filho Giovanni mais que à própria filha Lucrécia. Ao morrer Pedro Luís, Alexandre providenciou para que Giovanni recebesse o ducado de Gandia, na Espanha. Era natural amar aquele jovem; era uma criatura esbelta, amável e alegre. Aquele pai afetuoso não percebera que o rapaz fora feito para Eros e não para Marte; fê-lo general e o jovem comandante provou ser incompetente. Giovanni achava uma mulher bonita muito mais preciosa que uma cidade conquistada. A 14 de junho de 1496, ele ceou com seu irmão César e outros convidados em casa de sua mãe Vanozza. Na volta, Giovanni separou-se de César e dos demais, dizendo que desejava visitar uma senhora de suas relações. Não o viram mais depois disso. Ao dar pelo desaparecimento de Giovanni, o Papa, presa da ansiedade, mandou que se dessem buscas em toda parte. Um barqueiro confessou que tinha visto atirarem um corpo no Rio Tibre, na noite do dia 14; perguntado por que não dera parte do fato, respondeu que, no curso de sua vida, tinha visto uma centena de casos semelhantes e aprendido a não se imiscuir em tais situações. Fizeram-se pesquisas no rio. Encontraram o corpo apunhalado em nove lugares. Aparentemente o jovem duque fora atacado por vários homens. Alexandre ficou tão acabrunhado pela dor que se fechou em uma câmara privada, recusando todo e qualquer alimento. Da rua podiam-se ouvir seus queixumes.

Ele ordenou que se fizessem diligências para descobrir os criminosos, mas talvez se tivesse conformado logo depois, deixando que o caso permanecesse envolto em mistério. O corpo fora retirado nas imediações do castelo de Antonio Pico della Mirandola, cuja bela filha, ao que se dizia, havia sido seduzida pelo duque; muitos de seus contemporâneos, como Scalona, embaixador de Mântua, atribuíram aquela morte a sicários que haviam sido contratados por aquele conde. É essa a explicação mais plausível.[51] Outros, inclusive os embaixadores de Florença e Milão, em Roma, atribuíram o crime a algum membro da família Orsini, naquele tempo em luta com o Papa.[52] Alguns fomentadores de escândalo disseram que Giovanni tinha cortejado sua irmã, Lucrécia, tendo sido, por isso, assassinado pelos assalariados do marido, Giovanni Sforza.[53] Ninguém acusou César Bórgia naquele tempo. Ele, que contava então 22 anos, aparentemente vivera na melhor harmonia com o irmão; era cardeal e conduzia-se dentro dos limites de sua profissão; somente 14 meses depois é que resolveu seguir a carreira militar; nada lucrava com a morte do irmão; não lhe teria ocorrido que Giovanni o deixaria ao regressar da casa de Vanozza. Alexandre, longe de suspeitá-lo naquela ocasião, nomeou-o executor testamentário de Giovanni. A primeira menção que se conhece de ter sido César o provável assassino aparece em uma carta de Pigna, embaixador de Ferrara, datada de 22 de fevereiro de 1498, oito meses depois do crime. Somente depois que César mostrou seu caráter em toda a sua força cruel é que a opinião pública começou a ligar seu nome ao caso; foi então que Maquiavel e Guicciardini concordaram em lançar sobre ele a autoria do crime. Talvez fosse capaz de executá-lo numa fase posterior de sua vida, se Giovanni se tivesse oposto a ele em alguma política vital; no tocante, porém, àquele caso, devia certamente estar inocente.[54]

O Papa, assim que recuperou o domínio de si mesmo, realizou com os cardeais um consistório (19 de junho de 1497), recebeu suas condolências e disse-lhes que "amara o duque de Gandia mais que a qualquer outra criatura no mundo"; atribuiu aquele golpe — "o mais pesado que havia caído sobre ele" — a Deus, como castigo dos seus

pecados. Prosseguiu: "De nossa parte, estamos resolvidos a emendar nosso modo de vida e a reformar a Igreja... Daqui por diante os benefícios serão concedidos tão-somente às pessoas que os merecerem, e de acordo com os votos dos cardeais. Renunciamos a todo o nepotismo. Faremos a reforma, começando por nós mesmos, aplicando-a depois a todos os cargos da Igreja, até que todo o trabalho fique terminado."[55] Foi nomeada uma comissão de seis cardeais para elaborar o programa da reforma. Eles trabalharam diligentemente e apresentaram ao Papa uma bula tão excelente que teria talvez salvo a Igreja da Reforma e Contra-Reforma se suas disposições tivessem sido postas em vigor. Quando lhe perguntaram como as rendas do papado, sem as taxas pagas pelas nomeações de eclesiásticos, poderiam financiar-lhe o governo, Alexandre não encontrou uma resposta razoável. Entrementes, Luís XII preparava-se para invadir a Itália pela segunda vez. César Bórgia logo propôs reconquistar de seus vigários "recalcitrantes" os Estados Papais. O sonho de organizar uma poderosa estrutura política que desse à Igreja uma força física e financeira, em um mundo rebelde e complexo, absorveu o espírito do Papa: foi protelando a reforma de um dia para outro; acabou esquecendo-a com os extraordinários êxitos de um filho que estava conquistando um reino para ele e transformando-o em verdadeiro rei.

IV. CÉSAR BÓRGIA

Alexandre tinha muitos motivos para se orgulhar daquele que era agora seu filho mais velho. César tinha os cabelos e a barba louros, o que muitos italianos desejavam ter, os olhos penetrantes, alto e empertigado, forte e destemido. Reza a História que ele, assim como Leonardo, podia vergar uma ferradura com as mãos. Cavalgava em animais fogosos que eram arrebanhados para sua cavalariça, os quais dominava completamente. Ia à caça com a mesma sequiosidade de um cão que farejasse sangue. Durante o jubileu, deixou a multidão assombrada ao decapitar com um só golpe um touro, em torneio realizado numa praça de Roma. A 2 de janeiro de 1502, em uma tourada formal que ele mesmo organizou na Praça de São Pedro, entrou a cavalo na arena juntamente com nove espanhóis e atacou sozinho, com o chuço, o mais feroz dos dois touros que ali tinham sido deixados às soltas; saltou depois da sela e fez o papel de toureiro por algum tempo; tendo assim demonstrado sua coragem e habilidade, deixou depois a arena para os profissionais.[56] Introduziu esse esporte na Romagna bem como em Roma. Mas, depois que alguns amadores receberam umas boas chifradas, tal esporte foi mandado de volta para a Espanha.

Seria exagero julgá-lo um monstro. Um contemporâneo disse que era "um jovem de grande e inigualável habilidade, com excelente disposição, alegre, até mesmo divertido, sempre de bom humor".[57] Outro descreveu-o como sendo "em feições e espírito muito superior ao duque de Gandia, seu irmão".[58] À observação dos homens não escapavam a graciosidade de suas maneiras, seus trajes simples, porém garbosos, o domínio de seu olhar e a expressão de quem julgava ter herdado o mundo. As mulheres admiravam-no, mas não o amavam; sabiam que as acolhia com leviandade e com a mesma leviandade as largava. Tinha estudado direito na Universidade de Perúgia, o suficiente para aguçar a sutileza natural de seu espírito. Dedicava pouco tempo aos livros e à "cultura", se bem que, como muita gente, compusesse de quando em vez seus versos. Tempos depois ostentou um poeta em seu círculo. Sabia apreciar a ar-

te. Quando o cardeal Raffaello Riario se recusou a comprar um *Cupido* por não se tratar de trabalho antigo e, sim, de trabalho de um jovem florentino de nome Miguel Ângelo Buonarroti, César não hesitou em pagar por ele um bom preço.

Evidentemente não estava talhado para a carreira eclesiástica. Aconteceu que Alexandre não tinha principados à sua disposição; apenas lhe podia oferecer dioceses; fê-lo arcebispo de Valência (1492) e depois cardeal (1493). Ninguém considerava tais nomeações como sendo de caráter religioso; era um meio de proporcionar rendas aos jovens que tinham parentes influentes, e que poderiam ser preparados para gerir as propriedades e o pessoal eclesiásticos. César ingressou nas ordens menores, porém não chegou a ser ordenado sacerdote. Como as leis canônicas excluíam do cardinalato os bastardos, Alexandre, em uma bula que expediu em 19 de setembro de 1493, declarou-o filho legítimo de Vanozza e d'Arignano. Foi uma inconveniência o fato de Sisto IV, em uma bula de 16 de agosto de 1482, ter descrito César como sendo filho de "Rodrigo, bispo e chanceler". O povo recebeu-a com ironia, acostumado como estava a ver certos arranjos legais encobrir verdades inoportunas.

Em 1497, logo depois da morte de Giovanni, César partiu para Nápoles como legado do Papa onde saboreou a agradável experiência de coroar um rei. Talvez aquele contacto com uma coroa lhe tivesse agitado o sangue. Ao voltar a Roma, insistiu junto ao pai para que lhe permitisse renunciar à carreira eclesiástica. Só havia um meio de libertá-lo das vestes sacerdotais: Alexandre teria de declarar francamente ao Colégio dos Cardeais que César era seu filho ilegítimo. E foi o que fez, ficando assim invalidada a nomeação do jovem bastardo para o cardinalato (17 de agosto de 1498).[59] Restabelecida assim sua situação de filho ilegítimo, César entregou-se com afinco ao jogo da política.

Alexandre esperava que Federigo III, rei de Nápoles, aceitasse César para esposo de sua filha Carlota, mas Federigo tinha outras ambições. Profundamente ofendido, voltou-se o Papa para a França, na esperança de conseguir seu auxílio na reivindicação dos Estados Pontifícios. Surgiu-lhe uma oportunidade para isso, quando Luís XII lhe pediu que anulasse um casamento que lhe haviam imposto na mocidade e que — asseverava — não chegara a ser consumado. Em outubro de 1498, Alexandre enviou César à França com o decreto de divórcio para o rei e 200.000 ducados para conquistar uma noiva. Satisfeito com o divórcio, e mais satisfeito ainda com a dispensa do Papa para casar-se com Ana da Bretanha, viúva de Carlos VIII, Luís ofereceu a César a mão de Charlotte d'Albret, irmã do rei de Navarra; além disso, fez César duque de Valentinois e Diois, dois territórios franceses, pelos quais o papado manifestava certas pretensões legais. Em maio de 1499, o novo duque — Valentino, nome pelo qual passou, dali por diante, a ser chamado na Itália — casou-se com a meiga, bonita e rica Charlotte. Alexandre deu as boas novas a Roma, e a cidade ergueu fogueiras em sinal de júbilo pelo casamento do príncipe. O enlace obrigou o papado a aliar-se com um rei que planejava francamente invadir a Itália, e assenhorear-se de Milão e Nápoles. Alexandre foi, nisso, tão culpado em 1499 como Lodovico e Savonarola o foram em 1494. A aliança desfez todo o trabalho da Liga Santa que Alexandre tinha ajudado a formar em 1495, e preparou o cenário para as guerras de Júlio II. César Bórgia figurou entre os nobres que acompanharam Luís XII em sua entrada em Milão, a 6 de outubro de 1499; Castiglione, que lá se achava, descrevendo o duque Valentino, disse que ele era o mais alto e o mais belo dos homens da imponente comitiva do rei.[60] Seu porte refletia todo o orgulho de que se achava possuído. Seu anel trazia a seguinte ins-

crição: *Fays ce que dois, advien que pourra* — "Fazei o que deveis, haja o que houver." Viam-se-lhe gravadas na espada cenas da vida de Júlio César e duas divisas: em um lado, *Alea iacta est* — "A sorte está lançada" e, noutro, *Aut Caesar aut nullus* — "Ou César ou nada".[61]

Alexandre tinha afinal encontrado naquele jovem e feliz guerreiro o general que, havia muito, procurava para comandar as forças armadas da Igreja na reconquista dos Estados Papais. Luís contribuiu com 300 lanceiros franceses; foram recrutados quatro mil gascões e suíços, e dois mil mercenários italianos. Era um pequeno exército para vencer uma dezena de déspotas; César, porém, ansiava por aquela aventura. A fim de acrescentar uma feição espiritual às armas militares, o Papa expediu uma bula, na qual declarava solenemente que Caterina Sforza e seu filho Otaviano retinham Imola e Forli — Pandolfo Malatesta, Rimini — Giulio Varano, Camerino — Astorre Manfredi, Faença — Guidobaldo, Urbino — e Giovanni Sforza, Pesaro — apenas por usurparem as terras, as propriedades e os direitos que, por lei e justiça, pertenciam desde longa data à Igreja. Segundo a bula, todos eles eram tiranos que tinham abusado de seus poderes e explorado seus súditos, e deviam agora renunciar ou ser expulsos à força.[62] É possível, conforme a acusação de alguns elementos, que fosse o sonho de Alexandre fundir aqueles principados, e transformá-los em um só reino para o filho. Isso não é muito provável, pois Alexandre devia ter sabido que seus sucessores e os outros Estados da Itália não tolerariam muito tempo uma usurpação ainda mais ilegal e malquista, que a que se propunha substituir. O próprio César talvez sonhasse em levá-la a cabo; Maquiavel contava com isso, e ter-se-ia rejubilado se visse uma mão assim tão forte unir toda a Itália e expulsar todos os invasores. Mas até o fim de sua vida, César protestou dizendo que seu único objetivo era conquistar os Estados da Igreja para a própria Igreja, e que se daria por satisfeito em ser governador da Romagna como vassalo do Papa.[63]

Em janeiro de 1500, César atravessou, com seu exército, os Apeninos rumo a Forli. Ímola rendeu-se imediatamente a seu emissário; os cidadãos de Forli abriram os portões para recebê-lo. Caterina Sforza, porém, defendeu bravamente com a guarnição a sua cidadela, como o fizera 12 anos antes. César ofereceu-lhe condições suaves. Ela preferiu lutar. Após breve cerco, as tropas papais forçaram a entrada na *rocca* e passaram os defensores à espada. Caterina foi enviada a Roma e alojada à força na ala Belvedere do Vaticano; recusou-se a renunciar ao direito de governar Forli e Ímola; ao tentar escapar, foi transferida para Santo Ângelo. Dezoito meses depois foi posta em liberdade, ingressando em um convento. Foi uma mulher valente, verdadeira amazona.[64] 'Foi uma governante feudal do pior tipo e, tanto em seus domínios como em toda parte da Romagna, César foi considerado um vingador que recebera do céu a incumbência de reparar todas aquelas fases de opressão e injustiça."[65]

Foi breve o triunfo de César. Suas tropas estrangeiras amotinaram-se ao ficar ele com insuficiência de fundos para pagar-lhes os soldos; nem bem tinham sido conciliadas, Luís XII chamou de volta o destacamento francês a fim de ajudá-lo a reconquistar Milão, de que Lodovico se tinha por um momento assenhoreado. César levou de volta para Roma o restante de seu exército, onde recebeu praticamente as honras de um general vitorioso. Alexandre exultou de alegria com o êxito do filho; "o Papa se mostra mais satisfeito do que nunca", relatou o embaixador de Veneza.[66] Nomeou César vigário das cidades conquistadas e começou, muito afetuosamente, a apoiar-se nos conselhos do filho. As arcas do tesouro tornaram-se a encher com os resultados

apurados no jubileu e na venda dos solidéus vermelhos. César pôde assim planejar uma segunda campanha. Ofereceu uma quantia a Paolo Orsini que o convenceu a unir-se às forças do papado juntamente com seus homens armados; vários outros nobres seguiram o exemplo de Paolo; com esse hábil golpe, César aumentou seu exército e protegeu Roma contra os ataques dos barões durante a ausência das tropas papais, as quais se encontravam além dos Apeninos. Talvez por meios semelhantes e promessa de partilha dos espólios conseguira também o recrutamento de forças de Gianpaolo Baglioni, senhor de Perúgia, e contratara Vitellozzo Vitelli para que dirigisse a artilharia. Luís XII enviou-lhe um pequeno regimento de lanceiros. César, porém, já não dependia mais de reforços dos franceses. Em setembro de 1500, a instâncias de Alexandre, atacou os castelos ocupados pelos adversários Colonna e Savelli, no Lácio. Ambos se renderam. Alexandre pôde efetuar uma viagem triunfal e com segurança através das regiões que, havia muito, o papado tinha perdido. Em toda parte foi aclamado pelo povo,[67] pois os barões feudais não eram amados por seus súditos.

Quando César partiu para aquela segunda grande campanha (outubro de 1500), contava com um exército de 14.000 homens e uma comitiva de poetas, prelados e prostitutas a serviço das tropas. Prevendo sua chegada, Pandolfo Malatesta deixou Rimini e Giovanni Sforza fugiu de Pesaro; as duas cidades acolheram César como seu libertador. Astorre Manfredi resistiu em Faença e, nisso, foi apoiado lealmente pelo povo. Bórgia ofereceu condições generosas, porém Manfredi rejeitou-as. O cerco durou todo o inverno; finalmente Faença rendeu-se ao prometer César que seria complacente para com todos. O vencedor portou-se magnanimamente com os cidadãos e foi tão sincero no elogio que fez à defesa destemida de Manfredi que este, ao que parece, criou-lhe amizade e passou a fazer parte de seu estado-maior ou comitiva. O irmão mais novo de Astorre fez o mesmo, se bem que ambos tivessem plena liberdade de ir para onde lhes aprouvesse.[68] Durante dois meses eles acompanharam César em todas as suas marchas, tendo sido tratados com todo o respeito. Ao chegarem a Roma, foram, inesperadamente, lançados no Castelo Santo Ângelo. Ficaram encerrados ali durante um ano; depois, a 2 de junho de 1502, foram seus corpos encontrados boiando no Rio Tibre. Ignora-se o que fez César ou Alexandre condená-los. Como uma centena de outros casos estranhos da história dos Bórgia, o caso permanece envolto em mistério; somente os mal informados é que se atreveriam a solvê-lo.

Já com mais um título, o de duque de Romagna, César estudou o mapa e resolveu completar a tarefa que lhe foi confiada pelo pai. Faltava conquistar Camerino e Urbino. Urbino, conquanto fosse inegavelmente território papal por lei, era quase um Estado-modelo nos moldes da política então reinante; parecia um descalabro o ter de se depor um casal tão amado como era o caso de Guidobaldo e Elisabetta; talvez estes últimos consentissem em ser vigários do papado, tanto na realidade como no nome. César, porém, contestou dizendo que a cidade bloqueava seu melhor escoadouro para o Adriático e poderia, em mãos hostis, cortar as comunicações com Pesaro e Rimini. Não sabemos se Alexandre concordou com isso; não é de se acreditar, pois, mais ou menos naquele tempo, persuadira Guidobaldo a emprestar sua artilharia ao exército do papado.[69] É mais provável que César tivesse enganado o pai ou modificado seus próprios planos. A 12 de junho de 1502, com Leonardo da Vinci como seu principal engenheiro, iniciou sua terceira campanha, dirigindo-se aparentemente para Camerino. Voltou-se depois inesperadamente para o norte e aproximou-se tão rapidamente de Urbino que seu inválido governante mal teve tempo de escapar, deixando a cidade

cair indefesa nas mãos de César (21 de junho). Se tal golpe foi feito com conhecimento e consentimento de Alexandre, constituía ele então a mais objeta das traições da História, muito embora Maquiavel viesse a ficar eletrizado pela sua sutileza. O vencedor tratou os habitantes com felina gentileza; apoderou-se, no entanto, da coleção de objetos de arte do duque e vendeu-a para pagar suas tropas.

Entrementes, Vitelli, um general seu, aparentemente por iniciativa própria, apoderava-se de Arécio, que durante muito tempo fora território dependente de Florença. A *Signoria,* surpreendida com o fato, mandou o bispo de Volterra, juntamente com Maquiavel, fazer um apelo a César, em Urbino. Ele os recebeu com um brilhante sorriso. "Não estou aqui para fazer o papel de tirano, mas sim para acabar com os tiranos," disse-lhes.[70] Concordou em conter a investida de Vitelli e em restaurar Arécio em sua dependência para com Florença; em troca, exigiu uma política de amizade mútua entre Florença e ele. O bispo julgou-o sincero, e Maquiavel escreveu à *Signoria* com um entusiasmo nada diplomático:

> Este governante é esplêndido e nobre e tão destemido que não há empreendimento, por maior que seja, que não se lhe afigure pequeno. Na conquista da glória e domínios, priva-se de repouso; para ele não existe perigo nem fadiga. Chega a um lugar antes de se poder conhecer suas intenções. Faz-se amado pelos soldados, tendo escolhido os melhores homens da Itália. Tudo isso o faz vitorioso e formidável; uma boa sorte também o auxilia constantemente.[71]

No dia 20 de julho de 1502, Camerino rendeu-se aos lugar-tenentes de César, passando novamente os Estados Papais para a jurisdição do papa. Diretamente ou por meio de representantes, César proporcionou-lhes tão bom governo, que até parecia confirmar sua asserção de que ele era realmente um eliminador de tiranos; tempos depois, todos aqueles territórios, com exceção de Urbino e Faença, iriam lastimar sua queda.[72] Tendo conhecimento de que Gianfrancesco Gonzaga (irmão de Elisabetta e marido de Isabella) tinha ido com vários outros homens ilustres a Milão com o propósito de conseguir a aliança de Luís XII contra ele, César apressou-se a atravessar a Itália. Enfrentou os inimigos e reconquistou rapidamente os favores do rei (agosto de 1502). É digno de nota que até aquele ponto, e até mesmo depois de sua mais contestável proeza, um bispo, um rei e um diplomata, que se tornou depois muito famoso pela sua sutileza, tivessem demonstrado sua admiração por César e aceito sua conduta e objetivos como sendo justos.

Contudo, a Itália estava repleta de homens que rezavam pela sua queda. Veneza, embora o tivesse feito cidadão honorário *(gentiluomo di Venezia),* não se sentia satisfeita em ver novamente tão fortes os Estados Pontifícios, e o grande domínio que eles exerciam sobre a costa do Adriático. Florença afligia-se com o pensamento de que Forli, apenas a oito milhas distante de território florentino, encontrava-se em mãos de um jovem intempestivo e sem escrúpulos e, ao mesmo tempo, um gênio na arte de governar e guerrear. Pisa ofereceu-se para ficar sob o domínio dele (dezembro de 1502); ele recusou delicadamente o oferecimento; mas se ele modificasse sua decisão — como acontecera com Camerino? Os presentes que Isabella lhe enviou foram talvez um meio com que ela encobriu seu ressentimento, bem como o de Mântua, pela rapinagem que ele exercera em Urbino. Os Colonna e os Savelli e, em menor grau, os Orsini haviam ficado arruinados pelas suas vitórias, e apenas aguardavam a oportunidade para formar uma coligação contra ele. Seus "melhores homens", que haviam

conduzido brilhantemente as coortes, não tinham certeza absoluta de que seus próprios territórios viessem a ser alvo de seus próximos ataques, pois que alguns deles eram também reivindicados pela Igreja. Gianpaolo Baglioni receava perder o domínio que exercia em Perúgia e Giovanni Bentivoglio, pelo que exercia em Bolonha; Paolo Orsini e Francesco Orsini, duque de Gravina, perguntavam a si mesmos quanto tempo poderia ainda decorrer para que César fizesse ao grupo dos Orsini o que reservara para os Colonna. Vitelli, encolerizado por se ver obrigado a renunciar a Arécio, convidou-os, bem como a Oliverotto de Fermo, Pandolfo Petrucci de Siena e representantes de Guidobaldo, para uma reunião em La Magione, junto ao Lago Trasimeno (setembro de 1502). Concordaram ali em virar suas tropas contra César, quando então o aprisionariam e o deporiam, terminando assim com seu domínio sobre a Romagna e as Marcas, e restaurando em seus territórios os governantes que deles haviam sido despojados. Era uma conspiração formidável, cujo êxito teria trazido um fim deplorável para os melhores planos que Alexandre e o filho tinham traçado.

A conspiração começou com brilhantes vitórias. Organizaram-se revoltas em Urbino e Camerino com o apoio do povo; as guarnições do papado foram expulsas, Guidobaldo voltou para seu palácio (18 de outubro de 1502); por toda parte, os governantes alijados do poder ergueram-se e planejaram retomar suas posições. César percebeu imediatamente que seus lugar-tenentes não queriam obedecer-lhe, e que suas forças tinham ficado reduzidas, e a tal ponto que não mais lhe seria possível manter suas conquistas. Naquela crise, ocorreu muito oportunamente a morte do cardeal Ferrari; Alexandre apressou-se em apropriar-se dos 50.000 ducados por ele deixados e tratou de vender alguns dos benefícios do cardeal; entregou a César o que apurara, e este levantou rapidamente novo exército de seis mil homens. Entrementes, Alexandre entrou em negociações com cada um dos conspiradores, fez-lhes belas promessas e conseguiu trazer muitos deles para sua jurisdição. Em fins de outubro eram tantos os que tinham concordado com Alexandre, que todos fizeram a paz com César; foi um extraordinário golpe diplomático. César recebeu as desculpas de todos com certo cepticismo. Notou que, embora Guidobaldo tivesse fugido novamente de Urbino, os Orsini ainda mantinham com suas tropas as cidadelas do ducado.

Em dezembro, os lugar-tenentes de César, a uma ordem sua, sitiaram Senigallia, no Adriático. A cidade logo se rendeu, porém o governador do castelo recusou-se a entregar-se, dizendo que somente o faria ao próprio César. Mandaram um mensageiro ao duque que se achava em Cesena; ele se apressou a descer a costa, seguido de 2.800 soldados que lhe eram muito devotados. Ao chegar a Senigallia, cumprimentou com aparente cordialidade os quatro chefes da conspiração — Vitellozzo Vitelli, Paolo e Francesco Orsini e Oliverotto. Convidou-os para uma conferência no palácio do governador; assim que chegaram, mandou prendê-los; na mesma noite (31 de dezembro de 1502), ordenou o enforcamento de Vitelli e Oliverotto. Os dois Orsini ficaram encarcerados até o dia em que César pôde comunicar-se com o pai; parece que Alexandre concordou com o ponto de vista do filho, pois, a 18 de janeiro, os dois prisioneiros foram executados.[73]

César orgulhou-se do hábil golpe que desfechara em Senigallia; julgava que a Itália devia agradecer-lhe por se ter desembaraçado tão facilmente de quatro homens, que haviam usurpado os direitos da Igreja sobre aqueles territórios, e sido opressores reacionários de súditos indefesos. Talvez tivesse sentido, em um momento ou outro, certo tormento, pois desculpou-se perante Maquiavel, dizendo: "É natural que se arme

uma armadilha para aqueles que demonstram ser mestres na arte de ludibriar todo mundo."[74] Maquiavel concordou plenamente com ele, achando-o, naquela ocasião, o mais bravo e o mais sábio dos homens da Itália. Paolo Giovio, historiador e bispo, denominou a extinção dos quatro conspiradores de *bellissimo inganno* — "um belíssimo ardil".[75] Isabella d'Este, por medida de prudência, enviou congratulações a César bem como uma centena de mascarados para diverti-lo "depois das fadigas e lutas daquela gloriosa expedição". Luís XII aclamou o golpe como sendo "um feito digno dos grandes dias de Roma".[76]

Alexandre viu-se depois livre para manifestar todo o seu rancor pela conspiração contra o filho e as cidades que a Igreja reivindicava. Afirmou que tinha prova de que o cardeal Orsini havia conspirado com os parentes para assassinar César;[77] mandou prender o cardeal e vários outros suspeitos (3 de janeiro de 1503); apoderou-se do palácio do prelado, confiscando-lhe ao mesmo tempo todos os bens. O cardeal morreu na prisão em 22 de fevereiro, provavelmente devido a todas aquelas emoções e ao seu esgotamento; Roma, porém, queria mais crer que o Papa o tinha envenenado. Alexandre aconselhou César a arrancar os Orsini de Roma e da Campânia de uma vez por todas. César não se mostrou, porém, imbuído do mesmo desejo; talvez estivesse também exausto; protelou o regresso para a capital, partindo depois, contra a vontade,[78] para Ceri (14 de março de 1503), a fim de sitiar ali a poderosa fortaleza de Giulio Orsini. Naquele cerco — talvez em outros também — Bórgia se serviu de algumas das máquinas de guerra de Leonardo: uma consistia de uma torre móvel que abrigava 300 homens e podia ser erguida até ao topo das muralhas inimigas.[79] Giulio rendeu-se e seguiu com César para o Vaticano, a fim de pedir a paz; o Papa concedeu-a com a condição de que todos os castelos dos Orsini, no território papal, fossem entregues à Igreja; isso foi feito. Naquela mesma ocasião, Perúgia e Fermo haviam aceito, sem oposição, os governadores que César lhes tinha enviado. Bolonha continuava ainda livre, ao passo que Ferrara acolhia festivamente Lucrécia Bórgia como sua duquesa. Com exceção desses dois grandes principados — que haveriam de ocupar a atenção dos sucessores de Alexandre — terminara a reconquista dos Estados Papais. Aos 28 anos, César Bórgia viu-se governador de um reino que, em tamanho, na península, apenas era igualado pelo reino de Nápoles. Tornou-se então, no consenso geral, o mais notável e o mais poderoso homem da Itália.

Permaneceu, durante algum tempo, tranqüilo no Vaticano. Era de se esperar que, naquela situação, mandasse buscar a esposa; não o fez. Tinha-a deixado com a família em França. Ela lhe dera um filho durante suas guerras; uma vez ou outra, ele lhe escrevia e enviava presentes, mas não tornou depois a vê-la. A duquesa de Valentinois vivia uma vida modesta e retirada em Bourges, ou no castelo de La Motte-Feuilly, no Delfinado, alimentando a esperança de que o esposo mandasse buscá-la, ou fosse viver com ela. Quando o viu perdido e abandonado, tentou ir até a ele; ao morrer César, cobriu a casa de luto e assim também ficou até o dia em que morreu. Talvez César a tivesse mandado buscar mais tarde, se tivesse tido mais que umas poucas semanas de paz; seria talvez mais provável que considerasse o casamento uma situação meramente política, e não se sentisse na obrigação de dispensar carícias à esposa. Ao que parecia, o pouco de sentimentalismo que nele havia era todo dispensado a Lucrécia, a quem amava tanto quanto podia amar a uma mulher. Mesmo quando se precipitou de Urbino para Milão a fim de surpreender seus adversários com Luís XII, desviou-se consideravelmente do caminho para fazer uma visita à irmã, em Ferrara,

que na ocasião se achava gravemente enferma. Ao voltar de Milão, deteve-se lá novamente; segurou-a nos braços enquanto os médicos lhe aplicavam uma sangria. Permaneceu ao lado dela até vê-la fora de perigo.[80] César não tinha sido feito para o casamento; teve amantes, mas eram ligações efêmeras; estava completamente dominado pela ânsia do poder, que não dava lugar a que as mulheres entrassem em sua vida, e a absorvessem.

Em Roma, vivia solitário, quase escondido. Trabalhava à noite e raramente era visto durante o dia. Trabalhava, no entanto, arduamente, mesmo naquele período de aparente inatividade; mantinha sob cerrada vigilância os homens que haviam sido nomeados para gerir os Estados da Igreja; punia os que abusavam de suas posições; condenou à morte um deles devido às crueldades e explorações que praticava. Sempre achava tempo para ver os homens que necessitavam de instruções sobre a administração da Romagna e a manutenção da ordem em Roma. As pessoas que o conheciam respeitavam sua inteligência arguta, sua capacidade de ir diretamente ao âmago das coisas e de se aproveitar de todas as oportunidades que a sorte lhe oferecia, e de tomar medidas rápidas, decisivas e eficientes. Era muito popular entre os soldados, os quais secretamente admiravam a severidade de sua disciplina. Aprovava completamente os subornos, estratagemas e logros com os quais ele reduzira o número e a persistência de seus inimigos, as batalhas e as perdas de homens.[81] Os diplomatas ressentiam-se de ver-se vencidos em suas mais argutas sutilezas por um jovem assim tão rápido na ação e tão destemido e que, quando havia necessidade, podia igualar-se a eles em matéria de simpatia, tato e eloqüência.[82]

Sua natureza misteriosa fê-lo uma vítima fácil dos satiristas da Itália, e dos boatos desagradáveis que embaixadores hostis e aristocratas depostos inventavam e espalhavam. É impossível hoje separar os fatos da ficção naqueles lúgubres relatórios. Uma história favorita era a de que Alexandre e o filho tinham adotado a prática de prenderem ricos eclesiásticos, contra os quais forjavam uma acusação qualquer, dando-lhes depois liberdade mediante o pagamento de grandes multas; segundo se alegou, o bispo de Cesena foi lançado na prisão de Santo Ângelo, acusado de um crime, do qual não se divulgou a natureza; foi posto em liberdade depois de pagar 10.000 ducados ao Papa.[83] Não podemos dizer se se tratava de um ato justo ou roubo; para não sermos injustos com Alexandre, devemos não esquecer que, naquele tempo, era costume, tanto dos tribunais eclesiásticos como dos tribunais seculares, fazer o acusado pagar multas vantajosas, eliminando-se assim as grandes despesas com seu encarceramento. Segundo o embaixador veneziano, Giustiniani, e o embaixador florentino, Vittorio Soderini, prendiam-se freqüentemente os judeus sob a acusação de terem cometido heresias; eles somente podiam provar sua ortodoxia mediante contribuições substanciais para o tesouro do papado.[84] Isso é possível; acontece, porém, que Roma era conhecida pelo tratamento relativamente decente que dispensava aos judeus, e nenhum judeu foi considerado herege — ou perseguido pela Inquisição — pelo fato de ser judeu.

Segundo muitos boatos que corriam, os Bórgia foram acusados de envenenar ricos cardeais; dizia-se que o faziam com o propósito de apressar a reversão de seus bens para a Igreja. Algumas dessas mortes pareciam tão bem demonstradas — mas pela força de denúncias repetidas do que por uma prova real — que os historiadores protestantes as admitiram, como, por exemplo, o judicioso Jacob Burckhardt (1818-97);[85] o historiador católico Pastor acreditava que era "extremamente provável que César en-

venenara o cardeal Michiel, a fim de obter o dinheiro de que tinha necessidade".[86] Tais conclusões foram apoiadas no fato de que, sob o papado de Júlio II (extremamente hostil a Alexandre), um subdiácono, Aquino da Colloredo, tendo sido submetido à tortura, confessara que havia envenenado o cardeal Michiel a mando de Alexandre e César.[87] Um historiador do século XX pode muito bem ser desculpado por se mostrar céptico, no tocante a confissões arrancadas por meio de tortura. Esforçado estatístico demonstrou que o índice de mortalidade entre os cardeais, durante o pontificado de Alexandre, não foi maior que o que se verificou nos pontificados anteriores ou posteriores;[88] não resta dúvida, porém, que Roma, naqueles últimos três anos do papado de Alexandre, achava perigoso ser-se cardeal e rico.[89] Isabella d'Este escreveu ao marido recomendando-lhe que tivesse cuidado no que dissesse a respeito de César, pois "ele não tem escrúpulos em conspirar contra as pessoas de seu próprio sangue";[90] aparentemente ela acreditara na história de que ele havia matado o duque de Gandia. Comentava-se em Roma a respeito de um veneno lento, a que chamavam *cantarella*, cuja base era o arsênico. Esta droga, lançada como pó no alimento ou na bebida — até mesmo no vinho sacramental da missa — produzia uma morte lenta, cuja causa seria difícil descobrir. Os historiadores agora geralmente classificam tais envenenamentos lentos, do tempo da Renascença, simples lendas, porém acreditam que em um ou em dois casos os Bórgia tenham envenenado cardeais ricos.[91] ("A tendência geral nas investigações, conquanto esmague completamente todas as tentativas de se apresentar Alexandre como um papa modelo, tem sido a de libertá-lo das mais odiosas imputações contra seu caráter. Resta a acusação de envenenamentos secretos por motivos de cupidez, o que, na verdade, aparece determinado, ou quase assim, apenas em um único caso; com este, porém, pode muito bem admitir-se outros." — Richard Garnett em *The Cambridge Modern History*, I, 242.) Novas pesquisas talvez reduzam tais casos a zero.

Contavam-se histórias piores a respeito de César. Para divertir Alexandre e Lucrécia — é o que se garantia — soltou em um pátio vários prisioneiros que haviam sido condenados à morte, e de um lugar protegido, demonstrou sua pontaria atirando dardos um após outro nos condenados, à medida que estes procuravam resguardar-se.[92]

A única autoridade que encontramos para essa história é a que advém de Capello, o embaixador de Veneza; é talvez menos provável que César o fizesse do que um diplomata não viesse a mentir. Sobre os papas da Renascença foram escritas muitas histórias com base na propaganda de guerra ou em mentiras de diplomatas.

O mais inacreditável dos casos escabrosos dos Bórgia aparece no diário do mestre-de-cerimônias de Alexandre, Burchard, geralmente merecedor de crédito. Descreve o *Diarium*, no dia 30 de outubro de 1501, um jantar no apartamento de César Bórgia, no Vaticano, durante o qual cortesãs nuas corriam atrás de nozes que eram atiradas no assoalho, uma cena que era assistida por Alexandre e Lucrécia.[93] Essa história aparece também na narração do historiador de Perúgia, Matarazzo, o qual não se baseou em Burchard (pois o *Diarium* era ainda secreto), mas sim em comentários que, de Roma, se estenderam por toda a Itália; "este fato era conhecido em toda parte", disse ele.[94] Se assim era, estranha-se que o embaixador de Ferrara, que se encontrava em Roma naquele tempo, e que fora encarregado de investigar a moral de Lucrécia, e ver se ela estava em condições de poder casar-se com Alfonso, filho do duque Ercole, não tivesse feito menção alguma desta história em seu relatório; ao contrário (conforme veremos) forneceu um relatório favorabilíssimo sobre ela; ou ele foi subornado por Ale-

xandre ou desprezou os comentários que se faziam, por julgá-los inconsistentes. Mas como entrou tal história no diário de Burchard? Ele não afirma que estivera presente àquela cena; nem era de esperar que estivesse, tratando-se de homem de princípios severos, como era o seu caso. Normalmente, só registrava acontecimentos que tinha presenciado ou que lhe tivessem sido comunicados por elementos dignos de fé. Teria sido a história posta no manuscrito por algum outro? Do manuscrito original, restam apenas 26 páginas, todas girando sobre a última enfermidade do Papa. Quanto ao resto do *Diarium*, existem apenas cópias. Todas as cópias trazem aquela história. Talvez tivesse sido inserida por algum escriba hostil, que pensara em dar uma nota alegre a uma crônica talvez desenxabida; ou talvez Burchard deixasse, por uma vez, que os mexericos viessem a figurar em suas notas ou, quem sabe, estivesse assinalado no original que aquilo não passava de mexericos. Provavelmente a história fora baseada em um banquete verdadeiro, tendo sido feito o comentário sobre as cenas indecorosas como simples fantasia ou por despeito. Francisco Pepi, embaixador florentino que sempre fora hostil aos Bórgia, dadas as contínuas dificuldades em que Florença se via com eles, relatou, no dia seguinte ao banquete, que o Papa havia permanecido até altas horas no apartamento de César, na véspera, e que lá tinha havido "muita dança e muitas gargalhadas";[95] não há menção de cortesãs. Não é de se acreditar que um Papa que estava, naquele tempo, fazendo todos os esforços para casar a filha com o herdeiro do ducado de Ferrara, fosse pôr em risco o casamento e uma aliança diplomática vital, permitindo que Lucrécia presenciasse tal espetáculo.[96]

Mas vamos considerar Lucrécia.

V. LUCRÉCIA BÓRGIA: 1480-1519

Alexandre tinha admiração pelo filho, talvez o temesse, mas era a filha a quem amava com toda a intensidade emotiva de sua natureza. Ao que parece, sentia prazer mais profundo em contemplar sua moderada beleza, seus compridos cabelos dourados (tão abundantes que provocavam dores de cabeça na jovem), o ritmo de seu esbelto corpo ao dançar[97] e a devoção filial que ela lhe demonstrava durante todas aquelas tribulações, mais profundo que o que provinha dos encantos de Vanozza ou Giulia. Lucrécia não era propriamente bela, tendo sido descrita em sua mocidade como *dolce ciera,* ou seja, figura de doces feições. Em meio a todas aquelas grosserias e liberdades de seu tempo e do ambiente, passando pelas desilusões do divórcio e pelo horror de ver o marido assassinado quase diante de seus olhos, ela manteve as mesmas doces feições até o fim de sua vida, pois era esse um tema constante na poesia de Ferrara. O retrato que dela fez Pinturicchio, no Appartamento Bórgia, no Vaticano confirma aquela descrição.

Como todas as jovens italianas que dispunham de meios, entrou em um convento para se educar. Já com certa idade, passou da casa de Vanozza, sua mãe, para a de Donna Adriana Mila, prima de Alexandre. Formou ali duradoura amizade com Giulia Farnese — que se alegava ser amante do pai — nora de Adriana. Favorecida pela sorte, exceto pela legitimação, Lucrécia teve uma juventude alegre e feliz. Sua felicidade refletia no próprio Alexandre.

Aquela juventude descuidada terminou com o casamento. Provavelmente não se ofendera quando o pai lhe escolheu um marido; naquele tempo era assim que se conduziam as boas raparigas, e nem por isso causava mais infelicidade que nosso próprio

critério ao escolhermos nosso par guiados por um amor romântico. Alexandre, como qualquer governante, achava que os casamentos dos filhos haviam de melhorar os interesses do Estado; isso também, sem dúvida, parecia razoável a Lucrécia. Naquela ocasião Nápoles era hostil ao papado, e Milão a Nápoles; assim, seu primeiro casamento, com a idade de 13 anos, ligou-a a Giovanni Sforza, que tinha 26 anos e era o senhor de Pesaro e sobrinho de Lodovico, regente de Milão (1493). Alexandre conduziu-se paternalmente ao arranjar um belo lar para o casal no palácio do cardeal Zeno, nas proximidades do Vaticano.

Contudo, Sforza tinha de viver em Pesaro, uma boa parte do tempo, e levou consigo sua jovem esposa. Ela definhou naquelas paragens distantes, longe de seu afetuoso pai e da vida agitada e esplendorosa de Roma; passados uns meses, voltou para a capital. Giovanni veio juntar-se a ela mais tarde; mas, passada a Páscoa de 1497, permaneceu em Pesaro, e a esposa, em Roma. A 14 de junho, Alexandre pediu-lhe que consentisse na anulação do casamento alegando que era impotente, o único motivo reconhecido pelas leis canônicas para se anular um casamento válido. Lucrécia, amargurada ou envergonhada ou para despistar os fomentadores de escândalo, recolheu-se a um convento.[98] Passados uns dias, seu irmão, o duque de Gandia, era assassinado; algumas pessoas engenhosas deram a entender que ele havia sido morto por agentes de Sforza por tentar seduzir Lucrécia.[99] O esposo negou que fosse impotente e insinuou que Alexandre praticara incesto com a filha. O Papa nomeou uma comissão, chefiada por dois cardeais, para investigar se o casamento chegara a ser consumado. Lucrécia declarou, sob juramento, que não havia sido consumado, assegurando eles então ao Papa que ela era ainda virgem. Lodovico propôs a Giovanni que demonstrasse sua potência perante uma comissão, em Milão, da qual participasse o legado papal. Giovanni rejeitou a proposta, o que é naturalmente perdoável. Assinou, porém, uma confissão formal de que o casamento não tinha sido consumado; devolveu a Lucrécia o dote de 31.000 ducados que ele recebera, tendo o casamento sido anulado a 20 de dezembro de 1497. Lucrécia, que não dera descendentes a Giovanni, gerou filhos nos dois casamentos subseqüentes. A terceira esposa de Sforza deu à luz uma criança em 1505; presume-se que ele fosse o pai.[100]

Julgara-se anteriormente que Alexandre tivesse rompido os laços do casamento da filha a fim de fazer uma união politicamente mais vantajosa; não há prova a respeito. É mais provável que Lucrécia tivesse contado a triste verdade da questão. Alexandre, porém, não iria permitir que ela ficasse sem marido. Procurando uma aproximação com o mais acerbo inimigo do papado — Nápoles — propôs ao rei Federigo a união de Lucrécia com Dom Alfonso, duque de Bisceglie, o filho bastardo de Alfonso II, herdeiro de Federigo. O rei concordou, assinando-se o contrato de núpcias em junho de 1498. Era o representante de Federigo, naquela ocasião, o cardeal Sforza, tio de Giovanni, ex-marido de Lucrécia. Lodovico de Milão havia também encorajado Federigo a que aceitasse aquele plano.[101] Aparentemente, os tios de Giovanni não se mostraram ressentidos com a anulação do casamento. Em agosto, foi o enlace celebrado no Vaticano.

Lucrécia facilitou o caso apaixonando-se pelo esposo. Ela estava então com 18 anos e ele com 17 apenas. Foi, porém, a desventura de ambos o serem importantes; a política imiscuiu-se até mesmo em sua alcova nupcial. César Bórgia, que havia sido rejeitado em Nápoles, partiu para a França em busca de uma noiva (outubro de 1498); Alexandre fez uma aliança com Luís XII, o inimigo declarado de Nápoles; o jovem

duque de Bisceglie começou a sentir-se em situação cada vez mais embaraçosa em uma Roma cheia de agentes da França; fugiu um dia, inesperadamente, para Nápoles. Lucrécia ficou desolada. A fim de consolá-la, Alexandre nomeou-a regente de Spoleto (agosto de 1499); Alfonso foi juntar-se a ela, ali. Alexandre visitou-os em Nepi, animou o jovem par e trouxe-o de volta para Roma. Lucrécia deu à luz um filho, que recebeu o nome do pai dela — Rodrigo.

Mais uma vez foi curta sua felicidade. Fosse porque Alfonso não pudesse dominar o próprio temperamento excessivamente nervoso, fosse porque César Bórgia simbolizasse a aliança com os franceses, o primeiro passou a detestar fortemente o segundo. Bórgia retribuiu também tal sentimento. Na noite de 15 de julho de 1500, alguns espadachins atacaram Alfonso ao sair ele da igreja de São Pedro. O jovem recebeu vários ferimentos, porém conseguiu alcançar a casa do cardeal de Santa Maria in Portico. Chamaram Lucrécia. Ela desmaiou ao ver suas condições; voltou logo a si e, juntamente com sua irmã Sancia, passou a cuidar dele com a maior abnegação. Alexandre mandou uma guarda de 16 homens para protegê-lo contra novo ataque. Alfonso entrou aos poucos em convalescença. Um dia viu César passeando em um jardim próximo da casa. Convencido de que tinha sido ele o homem que contratara os assassinos, Alfonso pegou um arco e um dardo e, apontando para César, atirou para matar. O dardo por pouco não atingiu o alvo. César não era homem que desse ao inimigo uma segunda oportunidade; chamou seus guardas e mandou-os ao quarto de Alfonso, aparentemente com ordens de liquidá-lo. Eles apertaram um travesseiro sobre o rosto do jovem até ele morrer, talvez sob as vistas da irmã e da esposa.[102] Alexandre aceitou a versão que César lhe fez do caso, mandou que se fizessem os funerais sem cerimônias e fez o que pôde para consolar a desventurada Lucrécia.

Ela foi morar em Nepi, passando a assinar *la infelicissima principessa* em suas cartas. Ordenou missas pelo repouso da alma de Alfonso. Por mais estranho que pareça, César foi visitá-la em Nepi (1º de outubro de 1500) somente dois meses e meio depois da morte de Alfonso, e hospedou-se por um dia, em sua casa. Lucrécia era uma criatura maleável e paciente; parece que considerara o assassínio praticado pelo irmão uma reação natural da parte dele a uma tentativa contra sua vida. Possivelmente não tivesse acreditado que César contratara sicários para eliminar Alfonso, se bem que isso pareça a mais plausível explicação para outro caso misterioso da Renascença. Até o fim de sua vida, as muitas provas de afeição pelo irmão como que sobrepujaram todas aquelas vicissitudes. Talvez porque ele também, como o pai, a amasse com a intensidade de seu temperamento espanhol, as línguas ferinas de Roma, ou antes, da hostil Nápoles,[103] continuaram a acusá-lo de incesto; um escriba chamou-a concisamente de "filha, esposa e nora"[104] do Papa, o que ela também suportou com serena resignação. Todos os que estudaram aquela época concordam agora que tais acusações eram calúnias cruéis,[105] mas o fato é que tais libelos lhe deram uma triste fama que perdurou durante séculos. ("A Lucrécia dos dramaturgos e romancistas estava longe de se parecer com a verdadeira Lucrécia." — *The Cambridge Modern History*, I, 239.)

É improvável que César tivesse matado Alfonso com o propósito de casá-la novamente e conseguir, com o casamento, um melhor resultado de natureza política. Após um período de luto, foi sua mão oferecida a um membro da família Colonna — casamento que dificilmente seria tão vantajoso quanto o que ela celebrara com o filho do herdeiro do trono de Nápoles. Mas somente em novembro de 1500 é que se tem notícias de que Alexandre propôs ao duque Ercole de Ferrara o enlace dela com Al-

fonso, o filho de Ercole;[106] o contrato de casamento somente foi feito em setembro de 1501. Presume-se que Alexandre esperava que Ferrara, sendo governada por um genro, e Mântua, ligada a Ferrara pela aliança de casamento, se tornassem Estados Papais. César secundou esse plano oferecendo maiores garantias para suas conquistas e um meio mais elegante para um ataque contra Bolonha. Ercole e Alfonso hesitaram em aceitar o oferecimento por motivos já expostos. A Alfonso já haviam oferecido a mão da condessa de Angoulême, porém Alexandre fizera uma proposta mais tentadora: comprometeu-se a dar um grande dote e eximir praticamente Ferrara dos tributos anuais que esta vinha pagando ao papado. Mesmo assim, dificilmente se pode acreditar que uma das mais antigas e mais prósperas famílias dominantes da Europa tivesse recebido Lucrécia para esposa daquele futuro duque, tivesse ela acreditado nas sombrias histórias espalhadas pela escória dos intelectuais de Roma. Como Ercole e Alfonso não tinham ainda visto Lucrécia, seguiram o processo costumeiro em tais casamentos da diplomacia: pediram ao embaixador de Ferrara, em Roma, que lhes enviasse um relatório sobre a pessoa de Lucrécia, sua moral e méritos. Ele informou o seguinte:

> Ilustre Senhor: Hoje, depois do jantar, Dom Gerardo Saraceni e eu nos dirigimos à casa da ilustre Madona Lucrécia, a fim de lhe apresentar nossos respeitos em nome de V. Exa. e de Sua Majestade Dom Alfonso. Conversamos durante muito tempo sobre vários assuntos. Ela é inteligentíssima e encantadora bem como uma senhora delicadíssima. V. Exa. e o ilustre Dom Alfonso — foi a conclusão a que chegamos — irão ficar satisfeitíssimos com ela. Além de ser extremamente graciosa em todos os pontos, é modesta, agradável e recatada. Outrossim, é uma senhora devota e uma cristã temente a Deus. Ela vai confessar-se amanhã e, na semana de Natal, irá comungar. É muito bonita; o encanto de suas maneiras realça-a ainda mais. Em resumo, seu caráter é tal que se torna impossível suspeitar qualquer coisa "sinistra" a seu respeito; ao contrário, nela se constata só o que é de melhor...
>
> Roma, 23 de dezembro de 1501...
>
> O servo de V. Exa.
>
> Joannes Lucas[107]

Os excelentes e ilustres Estensi deram-se por convencidos. Enviaram magnificente corpo de cavaleiros a Roma a fim de a acompanharem em sua viagem a Ferrara. César equipou 200 cavaleiros para seguirem na comitiva, e forneceu músicos e bufões para amenizar as horas daquela árdua viagem. Alexandre, orgulhoso e feliz, proporcionou-lhe ainda para a comitiva um séquito composto de 180 pessoas, inclusive cinco bispos. O enxoval foi transportado em veículos especialmente construídos para a viagem e em 150 mulas; o enxoval incluía um vestido no valor de 15.000 ducados ($187.500?) um chapéu de 10.000 ducados e 200 corpinhos de 100 ducados cada um.[108] Lucrécia despediu-se particularmente de Vanozza, sua mãe, em 6 de janeiro de 1502, e encetou sua longa viagem, através da Itália, para encontrar-se com o noivo. Alexandre, depois de sua despedida, seguiu-a ainda de um e outro ponto da comitiva para vê-la mais uma vez; ela cavalgava um pequeno cavalo espanhol todo ajaezado de couro e ouro. Acompanhou-a depois com a vista até ela e seu séquito de centenas de homens e mulheres desaparecerem, ao longe, na estrada. Suspeitava que jamais a veria novamente.

Provavelmente tivesse sido a primeira vez que Roma presenciara uma partida tão

espetacular, e Ferrara, uma chegada, sem dúvida, sensacional também. Após 27 dias de viagem, foi Lucrécia recebida, nas imediações da cidade, pelo duque Ercole e Dom Alfonso, que se faziam acompanhar de imponente grupo de nobres e professores a cavalo, 75 arqueiros, 80 trombeteiros e tocadores de pífano e carros alegóricos transportando damas da nobreza suntuosamente vestidas. Ao chegar a grande comitiva à catedral, dois acrobatas desceram das torres e dirigiram cumprimentos a Lucrécia. Todos os prisioneiros foram postos em liberdade quando ela chegou ao palácio ducal. O povo entusiasmou-se com a beleza e o sorriso de sua futura duquesa, e Alfonso sentiu-se feliz de ter uma noiva tão interessante e encantadora.[109]

VI. O COLAPSO DO DOMÍNIO DOS BÓRGIA

Os últimos anos de Alexandre foram aparentemente felizes e prósperos. Sua filha ingressara, com o casamento, numa família ducal, e todo mundo, em Ferrara, a respeitava. O filho havia desempenhado brilhantemente suas tarefas de general e administrador, e os Estados Papais estavam progredindo sob excelente governo. O embaixador veneziano, ao descrever o Papa, naqueles últimos anos, disse que ele se mostrava alegre e ativo, aparentemente com a consciência tranqüila; "nada o preocupa", acrescentou. Completara 70 anos em 1º de janeiro de 1501, mas "parece mais moço a cada dia que passa",[110] relatou o embaixador.

Na tarde de 5 de agosto de 1503, Alexandre, César e alguns outros convivas jantaram ao ar livre, na vila do cardeal Adriano da Corneto, não muito distante do Vaticano. Todos permaneceram no jardim até à meia-noite, pois fazia muito calor dentro de casa. No dia 11, o cardeal foi acometido de febre alta que somente cedeu três dias depois. No dia 12, o Papa e o filho caíram de cama com febre e vômitos. Como de costume, Roma começou a falar em veneno; dizia-se que César ordenara o envenenamento do cardeal, a fim de se apossar de sua fortuna; por engano, a comida envenenada foi ingerida por quase todos os comensais. Os historiadores agora concordam com os médicos que trataram do Papa, que a causa era infecção da malária, para o que contribuíra o terem eles ficado muito tempo expostos ao ar da noite do verão de Roma.[111] Naquele mesmo mês, metade dos serviçais do Papa foram acometidos da malária, tendo havido muitos casos fatais.[112] Houve em Roma centenas de mortes, durante aquela estação, oriundas da mesma causa.

Alexandre ficou 13 dias entre a vida e a morte. Numa ocasião em que sentiu melhoras, reencetou conferências com diplomatas; em 13 de agosto jogou cartas. Os médicos aplicavam-lhe sangrias freqüentemente; com toda a probabilidade exageraram muito em certa ocasião, prejudicando-lhe sobremodo sua energia natural. Ele morreu em 18 de agosto. Logo depois o corpo pretejou e começou a exalar um cheiro fétido, dando assim certo viso de verdade aos boatos precipitados de que tinha havido envenenamento. Os carpinteiros e carregadores, "pilheriando e blasfemando", diz Burchard, tiveram dificuldades em fazer com que seu corpo inchado entrasse no caixão que lhe prepararam.[113] Dizia-se ainda que, à hora da morte, havia sido visto um pequeno demônio carregando a alma de Alexandre para o inferno.[114]

Os romanos rejubilaram-se com o trespasse do Papa espanhol. Irromperam desordens. Os "catalães" foram expulsos da cidade; muitos foram mortos nas estradas; a populaça saqueou-lhes as casas; uma centena de moradias foi completamente incendiada. Tropas armadas dos Colonna e dos Orsini entraram na cidade em 22 e 23 de

agosto, não obstante os protestos do Colégio dos Cardeais. Disse Guicciardini, o patriótico florentino:

> Toda a cidade de Roma correu com incrível alegria para ver o corpo na igreja de São Pedro. Parecia não acreditarem na morte da serpente que, com sua imoderada ambição e detestável traição, com seus inúmeros casos de horrível crueldade e monstruosa cobiça, expondo à venda, sem distinção, tudo o que tinha à mão, fosse coisa sagrada ou não, havia envenenado o mundo todo.[115]

Maquiavel concordou com Guicciardini: Alexandre

> outra coisa não fez senão enganar, e em nada mais pensou a não ser nisso durante toda a sua vida; não houve ninguém que, como ele, tivesse feito juramentos mais fortes de que iria observar os bons princípios, juramentos estes que, no entanto, deixou de cumprir. Contudo, foi coroado de êxito em tudo, pois conhecia perfeitamente esta parte do mundo.[116]

Tais condenações foram baseadas em duas hipóteses: que eram verdadeiras as histórias que se contavam, em Roma, sobre Alexandre, e que ele não tinha motivo justificado para adotar os métodos que aplicara na reivindicação dos Estados Pontifícios. Historiadores católicos, conquanto defendam o direito de Alexandre em restaurar o poder temporal do papado, geralmente condenam seus métodos e moral. Diz o honesto Pastor:

> Geralmente ele foi descrito como sendo um monstro, tendo-se-lhe imputado toda sorte de crimes. Pesquisadores recentes, em suas críticas, têm-no julgado de maneira mais razoável e rejeitaram algumas das piores acusações que contra ele se fizeram. Mas mesmo assim devemos acautelar-nos em aceitar tais conclusões, sem examinarmos primeiro todas as histórias que os contemporâneos contaram a respeito dele... e conquanto fosse para a crítica acerba dos romanos um passatempo favorito atacar Alexandre desapiedadamente e atribuir-lhe, através de ditos populares e epigramas burilados, uma vida de incrível perversidade, mesmo assim muita coisa que se disse contra ele ficou completamente provada, o que nos força a rejeitar as tentativas que, em tempos modernos, se fazem para reabilitá-lo porquanto, nesse ponto, seria procurar deturpar a verdade... Do ponto de vista católico, é impossível condenar Alexandre de maneira demasiado severa.[117]

Alguns historiadores protestantes mostraram-se, no entanto, generosamente benevolentes para com Alexandre. William Roscoe, em seu trabalho clássico *Life and Pontificate of Leo X (Vida e Pontificado de Leão X)* (1827), figurou entre os primeiros autores a tecer boas palavras com relação ao Papa Bórgia:

> Fossem quais fossem seus crimes, não há dúvida de que houve muito exagero nas acusações. Não se pode duvidar de que ele se esforçara em dar preeminência à família e empregara a autoridade de seu alto posto para estabelecer um domínio permanente, na Itália, na pessoa de seu filho; mas quando quase todos os soberanos da Europa estavam procurando satisfazer suas ambições por meios igualmente criminosos, afigura-se injusto estigmatizar o caráter de Alexandre com qualquer parte peculiar e extraordinária de infâmias a esse respeito. Quando Luís de França e Fernando de Espanha, estabelecendo um exemplo de traição execrável em todos os sentidos, conspiraram para apoderar-se do reino de Nápoles e dividi-lo entre si,

> Alexandre certamente poderia ter-se julgado justificado em eliminar os turbulentos barões que haviam, durante anos e anos, mortificado os domínios da Igreja com guerras intestinas e subjugado os pequenos soberanos da Romagna, sobre os quais se reconhecia sua supremacia, aqueles mesmos barões que, em sua generalidade, haviam adquirido seus domínios por meios tão injustificáveis quanto os que Alexandre adotou contra eles. Com respeito à acusação, em que geralmente se crê, de uma ligação criminosa entre ele e a própria filha... não seria talvez difícil demonstrar sua improbabilidade. Em segundo lugar, os vícios de Alexandre foram acompanhados, sem que compensassem, porém, de muitas grandes qualidades, as quais, em consideração ao seu caráter, não deviam passar em silêncio... Até mesmo seus mais severos adversários admitiram ter sido ele homem de elevado gênio, de maravilhosa memória, eloqüente, vigilante e perspicaz na direção de todos os seus negócios.[118]

O bispo Creighton resumiu o caráter e os feitos de Alexandre, concordando geralmente com o julgamento de Roscoe, e foi muito mais generoso que Pastor.[119] Uma opinião posterior, mais favorável ainda — a do erudito protestante Richard Garnett, em *The Cambridge Modern History* — diz o seguinte:

> O caráter de Alexandre indubitavelmente melhorou com o exame procedido por historiadores modernos. Era natural que uma pessoa acusada de tantos crimes e, inquestionavelmente a causa de muitos escândalos, aparecesse alternadamente como tirano e voluptuoso. Tais adjetivos não condizem com ele. Os fundamentos de seu caráter eram a extrema exuberância de sua natureza. O embaixador veneziano chama-o de homem sensual, não significando isso qualquer coisa moralmente derrogatória, mas sim homem de temperamento sangüíneo, incapaz de dominar suas paixões e emoções. Isso confundiu os italianos frios do tipo diplomático, e despidos de paixão, que existiam entre os governantes e estadistas daquele tempo, e suas apreensões prejudicaram indevidamente Alexandre, o qual, na verdade, não foi mais nem menos humano que a maioria dos príncipes de sua época. Essa excessiva "sensualidade" nele influiu para o bem e para o mal. Sem as peias de escrúpulos morais ou de qualquer concepção espiritual da religião, viu-se dominado por ela, se bem que, em outros aspectos, se mostrasse comedido e abstêmio. No aspecto mais respeitável, qual o de sua afeição pela família, ela o levou a ultrajar todos os princípios de justiça, embora, nesse ponto, ele apenas tivesse desempenhado um trabalho que não podia, conforme declarou um de seus agentes, ser realizado por "água benta". Por outro lado, sua cordialidade e jovialidade preservaram-no da tirania no sentido comum deste termo... Como governante, zeloso do bem-estar material de seu povo, figura entre os melhores de sua época; como estadista prático, igualava-se a qualquer outro contemporâneo seu. Contudo, seu discernimento intelectual foi prejudicado pela falta que tinha de moralidade política; não possuía aquela alta sabedoria que abrange certos característicos e prevê a tendência de uma época. Não sabia o que era verdadeiramente um princípio.[120]

Aqueles de nós, que compartilham da sensibilidade de Alexandre para com os encantos e a graça da mulher, mal se animariam a atirar-lhe pedras por causa de seus amores. Os desvios que teve antes de subir ao trono não foram mais escandalosos que os de Enéias Sílvio, que recebeu tão boas palavras dos historiadores, ou que os de Júlio II, a quem o tempo perdoou tão graciosamente. Não há registro de que esses dois papas zelassem tão bem por suas amantes e filhos quanto o fizera Alexandre. Na verdade, havia, em Alexandre, qualquer coisa própria de um homem amigo do lar, o que teria tornado uma criatura relativamente respeitável se as leis da Igreja, da mes-

ma maneira que os costumes da Itália da Renascença e da Alemanha e Inglaterra protestantes, tivessem permitido o casamento do clero; seu pecado não foi contra a natureza, porém contra as regras do celibato, as quais logo depois haveriam de ser rejeitadas pela metade do mundo cristão. Não podemos dizer que suas relações com Giulia Farnese eram carnais; tanto quanto sabemos, nem Vanozza, nem Lucrécia, nem o marido de Giulia expressaram qualquer objeção a elas; talvez fosse o simples prazer de um homem normal ante a atração e a vivacidade de uma bela mulher.

Ao julgarmos a política de Alexandre, precisamos distinguir os fins e os meios que empregou. Seus objetivos eram inteiramente legítimos, quais os de recuperar o "Patrimônio de Pedro" (essencialmente o antigo Lácio) dos turbulentos barões feudais, e reconquistar os Estados da Igreja das mãos dos déspotas usurpadores. Os métodos utilizados por Alexandre e César, na realização de tais objetivos, foram os de que se serviram todos os outros Estados numa ou noutra ocasião — guerra, diplomacia, burla, traição, violação de tratados e abandono de aliados. O abandono da Santa Liga por parte de Alexandre, sua aquisição de soldados franceses e o apoio que deu, mediante a entrega de Milão, à França, constituíram os grandes crimes cometidos contra a Itália. Aqueles meios seculares que os Estados empregam e consideram indispensáveis, na selvas sem leis da luta internacional, causam-nos espécie quando usados por um papa que deve estar empenhado em observar os princípios de Cristo. Fosse qual fosse o perigo que a Igreja corresse, transformando-se em vassalo de algum Estado poderoso — como da França, em Avinhão — se perdesse seus próprios territórios, teria sido melhor para ela sacrificar todo o poder temporal, e tornar-se novamente tão pobre quanto os pescadores galileus, do que adotar os processos do mundo para conseguir seus fins políticos. Ao adotá-los e financiá-los, ela ganhou um Estado, mas perdeu uma terça parte do mundo cristão.

César Bórgia restabeleceu-se lentamente da mesma doença que tinha matado o Papa e viu-se emaranhado em uma dezena de perigos imprevistos. Quem teria predito que ele e o pai ficariam incapacitados ao mesmo tempo? Enquanto os doutores aplicavam-lhe sangrias, os Colonna e os Orsini iam rapidamente recuperando os castelos que ele lhes tinha tomado; os senhores da Romagna, que haviam sido depostos, encorajados por Veneza, começaram a reivindicar seus principados, e a população de Roma, já sem o domínio do governo, podia, a qualquer momento, agora que Alexandre estava morto, saquear o Vaticano e apoderar-se dos fundos, dos quais César dependia para o pagamento das tropas. Ele enviou alguns homens armados ao Vaticano; estes obrigaram, à ponta de espada, o cardeal Casanuova a entregar o tesouro; César repetiu assim, 15 séculos depois, o que outro César fizera. Trouxeram-lhe 100.000 ducados em ouro, e jóias e baixelas no valor de 300.000 ducados. César ordenou, ao mesmo tempo, às galeras e tropas que impedissem que o cardeal Giuliano della Rovere atingisse Roma. Achou que estaria perdido se não pudesse persuadir o conclave a eleger um papa que lhe fosse favorável.

Os cardeais insistiram para que as tropas de César, Orsini e Colonna deixassem Roma antes que se pudesse realizar uma eleição livre. Todos os três grupos cederam. César retirou seus homens, mandando-os para Civitá Castellana. O cardeal Giuliano entrou em Roma e chefiou, no conclave, as forças que eram hostis aos Bórgia. Em 22 de setembro de 1503, as facções rivais, no Colégio, elegeram o cardeal Francesco Piccolomini como o Papa de conciliação. Ele recebeu o nome de Pio III, em honra de seu tio Enéias Sílvio. Foi homem culto e íntegro, embora fosse também o pai de uma

grande família.[121] Tinha 64 anos e sofria de um abscesso na perna. Mostrou-se amigo de César, permitindo-lhe que voltasse para Roma. Morreu, porém, em 18 de outubro.

César viu que não podia mais impedir a eleição do cardeal della Rovere, que era evidentemente o mais capaz dos homens do Colégio. Numa entrevista particular que teve com Giuliano, César, ao que parece, conseguiu uma reconciliação; prometeu a Giuliano o apoio dos cardeais espanhóis (que lhe eram fiéis) e Giuliano prometeu também, caso fosse eleito, confirmar-lhe o título de duque da Romagna e o cargo de comandante das tropas papais. Giuliano comprou depois os votos de alguns outros cardeais.[122] Foi eleito Papa (31 de outubro de 1503) e adotou o nome de Júlio II, como se quisesse dizer que seria também um César e melhor que um Alexandre. Sua coroação foi protelada para 26 de novembro, porque os astrólogos haviam predito para aquele dia uma conjunção de estrelas que lhe seria propícia.

Veneza não esperou por uma ocasião mais auspiciosa; apoderou-se de Rimini, sitiou Faença e deu todas as demonstrações de que ia apoderar-se da Romagna tanto quanto fosse possível, antes que a Igreja pudesse organizar suas forças. Júlio ordenou a César que fosse a Ímola recrutar novo exército, a fim de proteger os Estados Pontifícios. César concordou e seguiu para Óstia com a idéia de partir dali de navio para Pisa. Em Óstia recebeu uma mensagem do Papa, que lhe ordenava que passasse a outrem a direção das fortalezas da Romagna. César recusou-se a fazê-lo, julgando que alguma doença havia prejudicado as faculdades mentais do Papa, se bem que deveria ter compreendido que estava agora lidando com um homem cuja vontade era, pelo menos, tão forte quanto a sua. Júlio ordenou-lhe que regressasse a Roma; César obedeceu. Quando chegou, ficou preso sob palavra. Ali, Guidobaldo, que havia sido restaurado em Urbino e nomeado comandante dos exércitos do papado, foi visitar o Bórgia caído. César humilhou-se diante do homem a quem havia deposto e espoliado, deu-lhe a senha das fortalezas, devolveu-lhe alguns livros e tapetes preciosos que ainda restavam do saque de Urbino, e pediu-lhe que intercedesse a seu favor junto a Júlio. Cesena e Forli recusaram-se a honrar a senha, dizendo que somente o fariam quando César fosse posto em liberdade; Júlio declarou que somente o libertaria se César persuadisse os castelos da Romagna a render-se ao papado. Lucrécia implorou ao marido que ajudasse o irmão; Alfonso (que era ainda herdeiro e não o ocupante do trono ducal) nada fez. Ela apelou para Isabella d'Este; esta nada fez; provavelmente ela e Alfonso soubessem que Júlio era inabalável. Finalmente César deu a ordem de rendição a seus leais defensores na Romagna; o Papa deu-lhe a liberdade, fugindo ele para Nápoles (19 de abril de 1504).

Ali foi bem recebido por Gonzalo de Córdoba que lhe deu um salvo-conduto. A coragem voltou-lhe mais cedo que o bom senso. Organizou uma pequena força e preparava-se para seguir com ela para Piombino (próximo a Livorno) quando foi preso por Gonzalo que, nesse sentido, recebera ordens de Fernando da Espanha. Este rei católico fora aconselhado por Júlio a tomar tal medida, pois Júlio não queria que César iniciasse uma guerra civil. César foi, em agosto, transportado para a Espanha onde ficou encerrado dois anos numa prisão. Novamente Lucrécia procurou obter a libertação do irmão; seus esforços, porém, foram inúteis. A mulher que ele abandonara pleiteou a favor dele junto ao irmão, Jean d'Albret, rei de Navarra; preparou-se um plano de fuga, e, em novembro de 1506, César viu-se novamente livre na corte de Navarra. Encontrou logo uma oportunidade de saldar sua dívida para com d'Albret.

O conde de Lerin, vassalo do rei, tinha-se rebelado; César chefiou uma parte do exército de Jean contra a fortaleza do conde em Viana; o conde tentou uma surtida que César rechaçou; César perseguiu a força derrotada com toda energia; o conde recebeu reforços e voltou-se contra ele. Eram poucos os elementos de César e estes poucos fugiram; ele, apenas com um companheiro que ficara, resistiu até ser atingido por um golpe mortal (12 de março de 1507). Estava com 31 anos quando morreu.

Foi um fim honroso para uma vida um tanto incerta. Há muitas coisas em César Bórgia que não podemos tolerar: seu orgulho insolente, o ter abandonado a fiel esposa, o tratar as mulheres como meros instrumentos de prazer efêmero, a crueldade com que, de quando em vez, tratava os inimigos — por exemplo, quando condenou à morte Giulio Varano, o senhor de Camerino e os dois filhos dele e, ao que parece, os dois Manfredi; são severidades que ressaltam vergonhosamente quando se compara com a clemência serena do homem cujo nome usava. Ele costumava agir baseado no princípio de que qualquer expediente era justificado, quando se tinha de conseguir um objetivo. Via-se cercado de mentiras e conseguiu mentir melhor que os outros até o dia em que Júlio lhe mentiu também. Era quase certo fosse inocente da morte de seu irmão Giovanni; provavelmente foi ele o homem que lançara os sicários sobre o duque de Bisceglie. Faltou a César Bórgia — talvez devido à doença — a força de enfrentar suas próprias desventuras com coragem e dignidade. Somente sua morte é que trouxe um quê de nobreza para sua vida.

Mas até ele teve virtudes. Devia ter tido extraordinária capacidade para poder subir assim tão rapidamente e apreender logo a arte de comando, negociações e guerra. Tendo-lhe sido confiada a difícil tarefa de restaurar, apenas com uma pequena força sob seu comando, o governo papal nos Estados Pontifícios, soube desempenhá-la com extraordinária rapidez de movimento, habilidade estratégica e economia de meios. Com poderes para governar e conquistar, deu à Romagna a mais eficaz das administrações e a melhor paz que ela jamais desfrutara durante séculos. Recebendo ordens de varrer dela os vassalos rebeldes e turbulentos, fê-lo com uma presteza que o próprio Júlio César dificilmente teria ultrapassado. Com tais realizações a dominarem-lhe o espírito, talvez tivesse pensado no sonho que Petrarca e Maquiavel alimentavam: dar à Itália, se necessário pela conquista, a união que a habilitasse a resistir contra a força centralizada da França ou da Espanha. ("Aquelas nações" — França, Espanha, Inglaterra e Hungria — "tinham-se tornado grandes monarquias militares, com as quais o grupo independente de pequenos Estados Papais não podia competir. Um César Bórgia possivelmente poderia tê-lo salvo se tivesse operado no começo do século XV ao invés de no fim... A única aproximação importante que se fez para a consolidação foi o estabelecimento do Poder Temporal do papa, de que foram os principais arquitetos Alexandre e Júlio. Conquanto os meios empregados em sua criação fossem muitas vezes sobremodo condenáveis, ela mesma era justificável, dadas as condições difíceis do papado sem ela e o objetivo útil a que se destinava, quando se tornou o único vestígio de dignidade e independência que se deixara à Itália." — *The Cambridge Modern History*, I, 252.) Contudo, as vitórias de César Bórgia, seus métodos, força, a sombria natureza de que era dotado e seus ataques rápidos e imprevistos fizeram-no o terror, ao invés de o libertador da Itália. As falhas de seu caráter destruíram as realizações de seu espírito. Foi sua principal tragédia o não ter ele aprendido a amar.

Abrimos novamente uma exceção para Lucrécia. Que contraste ofereceu ela ao ir-
doutrinários e morais das crenças e costumes tradicionais; a nova descoberta de um

mão caído, no tocante à modéstia e à prosperidade de seus últimos anos! Ela, que em Roma havia sido o tema e a vítima dos fomentadores de escândalos, foi amada pelo povo de Ferrara como sendo um modelo de virtudes femininas.[123] Procurou esquecer ali todos os horrores e tribulações de seu passado; reconquistou, com certas restrições, a alegria de sua mocidade, a ela acrescentando generoso interesse pelas necessidades das outras criaturas. Ariosto, Tebaldeo, Bembo, Tito e Ercole Strozzi enalteceram-na em seus versos; chamavam-na de a *pulcherrima virgo* — a mais bela virgem, e ninguém os contestou. Talvez Bembo tivesse tentado fazer o papel de Abelardo para com Heloísa. Lucrécia tornara-se um tanto lingüista, falava espanhol, italiano e francês, e lia "um pouco de latim e alguma coisa de grego". Consta que escrevia poesia em todas essas línguas.[124] Aldo Manucci dedicou-lhe a edição dos poemas de Strozzi e deu a entender, no prefácio, que ela se oferecera para financiar seu grande empreendimento de trabalhos tipográficos.[125]

Em meio a todas aquelas preocupações de ordem cultural, Lucrécia ainda achou tempo para dar a seu terceiro marido quatro filhos e uma filha. Alfonso sentia-se feliz com ela apesar de ser pouco expansivo. Em 1506, tendo que se ausentar de Ferrara, nomeou-a regente, e ela cumpriu suas obrigações com tão bom critério, que os habitantes mostraram-se propensos a perdoar Alexandre por tê-la deixado uma vez encarregada do Vaticano.

Nos últimos anos de sua breve existência, dedicou-se à educação dos filhos e obras de caridade e misericórdia; tornou-se devoto membro da Ordem Terceira dos Franciscanos. Em 14 de junho de 1519, deu à luz o sétimo filho; este nasceu morto. Não se ergueu mais do leito de dor. Em 24 de junho, com a idade de 39 anos, cerraram-se para sempre os olhos de Lucrécia Bórgia, que tanto havia sido vilipendiada. Fora mais uma vítima de vilipêndios que propriamente uma pecadora.

CAPÍTULO XVII

Júlio II

1503—13

I. O GUERREIRO

SE colocarmos diante de nós o retrato altamente profundo que Rafael fez de Júlio II, veremos imediatamente que Giuliano della Rovere foi um dos mais fortes personagens que até então subira ao trono papal. A cabeça maciça curvada pelo cansaço e tardia humildade, a testa ampla e larga, o nariz agressivo, os olhos graves, penetrantes e fundos, os lábios firmemente cerrados, as mãos sob o peso de seus anéis de autoridade, o rosto sombrio com as desilusões do poder — eis o homem que, durante uma década, manteve a Itália em guerra e tumulto, libertou-a dos exércitos estrangeiros, demoliu a velha igreja de São Pedro, chamou a Roma Bramante e uma centena de outros artistas, descobriu, formou e dirigiu Miguel Ângelo e Rafael e, por meio deles, deu ao mundo uma nova igreja de São Pedro e o teto da Capela Sistina, bem como as *stanze* do Vaticano. *Voilà un homme!*— Eis aí um homem!

Seu temperamento violento presumivelmente o caracterizou desde o berço. Nascido nas proximidades de Savona (1443), sobrinho de Sisto IV, atingiu o cardinalato aos 27 anos e, nele, levou uma vida agitadíssima durante 33 anos, quando então foi promovido para a posição que lhe parecia evidentemente sua por direito. Não respeitou seus votos de celibato mais que a maioria de seus colegas.[1] Seu mestre-de-cerimônias, no Vaticano, relatou mais tarde que ele não permitia que lhe beijassem o pé porque se achava deformado *ex morbo gallico* — pela sífilis.[2] Tinha três filhas ilegítimas,[3] mas vivia demasiado ocupado em lutar contra Alexandre para que pudesse achar tempo para dispensar aquela feição paterna, que o outro demonstrava abertamente e que tanto feria a contumaz hipocrisia humana. Detestava Alexandre, a quem julgava um intruso; não o reconhecendo digno do papado, chamava-o de trapaceiro e usurpador,[4] e fez tudo o que esteve a seu alcance para destroná-lo, chegando até a convidar a França para que invadisse a Itália.

Parecia um verdadeiro contraste de Alexandre. O Papa Bórgia era jovial, sangüíneo e de boa índole (se se excetuar um ou dois envenenamentos que possivelmente tivesse feito); Júlio era severo, prepotente, inflamado, impaciente, irascível, belicoso e somente se sentia satisfeito quando em plena luta. Alexandre travava a guerra por intermédio de um comandado seu, ao passo que Júlio conduzia-a pessoalmente. Aquele papa sexagenário, que se sentia mais à vontade em uniforme militar que em vestes pontifícias, tornou-se um soldado apaixonado pelos campos de batalha, um comandante vigilante no cerco de cidades, no aprestar os canhões e no desfechar ataques.

Alexandre sabia contemporizar; Júlio movimentava-se de uma empresa para outra sem pensar em descansar. O primeiro sabia ser diplomata, o que já era extremamente difícil para o segundo, pois este gostava de dizer abertamente o que sentia; "muitas vezes sua linguagem ultrapassava todos os limites, dadas sua rudeza e sua violência", e "esse defeito aumentou perceptivelmente com a idade".[5] Sua coragem, da mesma maneira que sua linguagem, não conhecia limites; quando adoecia uma ou outra vez em suas campanhas, confundia os inimigos ao restabelecer-se e ao atacá-los novamente.

À semelhança de Alexandre, teve de comprar alguns cardeais a fim de facilitar sua ascensão ao papado, porém denunciou tal expediente em uma bula que expediu em 1505. Se nessa questão não fez uma reforma precipitada, soube, no entanto, rejeitar até certo ponto o nepotismo; raramente nomeava parentes para quaisquer cargos. Ao vender benefícios e promoções eclesiásticos, seguiu, porém, o exemplo de Alexandre. A concessão de indulgências contribuiu para a construção da basílica de São Pedro e também para antagonizar a Alemanha.[6] Administrava bem as rendas, financiava a guerra e as artes simultaneamente, e deixou um *superavit* no tesouro para Leão X. Restabeleceu em Roma a ordem social, a qual havia declinado nos últimos anos do governo de Alexandre. Governou os Estados da Igreja, fazendo nomeações acertadas e política equilibrada. Permitiu que os Orsini e os Colonna tornassem a ocupar seus castelos, e procurou manter a lealdade dessas poderosas famílias por meio de casamentos com parentes seus.

Ao subir ao poder, encontrou em polvorosa os Estados da Igreja e desfeita metade da obra empreendida por Alexandre e César Bórgia. Veneza havia-se apoderado de Faença, Ravena e Rimini (1503); Giovanni Sforza retornara a Pesaro; os Baglione eram novamente os governantes de Perúgia e os Bentivogli, de Bolonha; a perda das rendas dessas cidades ameaçava a solvência da Cúria. Júlio foi da mesma opinião de Alexandre, de que a independência espiritual da Igreja exigia a posse contínua dos Estados Pontifícios. Começou com o erro de Alexandre, pedindo o auxílio da França — e também o da Alemanha e Espanha — na luta contra seus inimigos italianos. A França concordou em enviar oito mil homens em troca da nomeação de três cardeais; Nápoles, Mântua, Urbino, Ferrara e Florença comprometeram-se a contribuir com pequenos destacamentos. Em agosto de 1506, Júlio deixou Roma e partiu para a luta à testa de sua pequena força — 400 cavaleiros, seus guardas suíços e quatro cardeais. Guidobaldo, restaurado no título de duque de Urbino, achava-se no comando militar das tropas papais, porém o Papa cavalgou à frente delas — um espetáculo que não se tinha visto na Itália durante muitos séculos. Gianpaolo Baglioni, calculando que não podia derrotar tal coalizão, chegou a Orvieto, rendeu-se ao Papa e pediu-lhe perdão. "Perdôo vossos pecados mortais, mas no primeiro pecado venial que cometerdes far-vos-ei pagar por todos eles."[7] Confiando em sua autoridade religiosa, Júlio entrou em Perúgia acompanhado apenas de uma pequena guarda, e antes que seus soldados pudessem atingir os portões da cidade; Baglioni podia ter ordenado a seus homens que o prendessem e fechassem os portões, porém não ousou fazê-lo. Maquiavel, que se achava lá na ocasião, maravilhou-se ao ver que Baglioni perdera a oportunidade de "praticar uma ação que teria deixado uma lembrança eterna. Ele teria sido o primeiro a mostrar aos sacerdotes como é pouco estimado o homem que vive e governa da maneira como o faziam. Teria praticado uma ação cuja grandeza teria sobrepujado toda a sua infâmia e todo o perigo que dela pudesse resultar."[8] Maquiavel, como a maioria

dos italianos, era contrário ao poder temporal do papado e aos papas que eram também reis. Mas Baglioni tinha amor à pele e possivelmente à alma mais do que a sua celebridade póstuma.

Júlio despendeu pouco tempo em Perúgia; seu verdadeiro objetivo era Bolonha. Conduziu seu pequeno exército pelas estradas acidentadas dos Apeninos até Cesena; dali investiu, do leste, contra Bolonha, enquanto os franceses atacavam do oeste. Júlio reforçou o ataque expedindo uma bula de excomunhão contra os Bentivogli e seus partidários, e oferecendo indulgência plenária a todo homem que matasse qualquer um deles. Foi uma nova espécie de guerra. Giovanni Bentivoglio fugiu, e Júlio entrou na cidade, carregado em uma liteira, sendo aclamado pelo povo como o libertador da tirania (11 de novembro de 1506). O Papa mandou que Miguel Angelo construísse uma colossal estátua sua para o portal de São Pedro, e voltou depois para Roma. Atravessou as ruas da cidade em carro triunfal e foi saudado como um César vitorioso.

Veneza, porém, ainda mantinha Faença, Ravena e Rimini. Não tinha ainda aquilatado propriamente o espírito marcial do Papa. Arriscando a Itália para a conquista da Romagna, Júlio convidou a França, Alemanha e Espanha para que o auxiliassem a subjugar a Rainha do Adriático. Veremos depois como esses países agiram vigorosamente na Liga de Cambrai (1508); não procuraram ajudar o Papa, mas, sim, desmembrar a Itália; ao unir-se a eles, Júlio permitiu que seu justificável ressentimento contra Veneza prevalecesse sobre seu amor pela Itália. Enquanto seus aliados atacavam Veneza com exércitos, Júlio lançou contra ela uma das mais fortes bulas de excomunhão e interdito da História. Venceu. Veneza devolveu as cidades que havia arrancado da Igreja e aceitou as mais humilhantes condições de paz; seus emissários receberam absolvição e o cancelamento do interdito em uma cerimônia bastante demorada que lhes fez sofrer os joelhos (1510). Júlio arrependeu-se depois do convite que fizera aos franceses. Modificou sua política para expulsá-los da Itália. Convenceu-se de que a modificação daquela sua política estaria vindo de uma inspiração de Deus. Quando o embaixador francês lhe anunciou uma vitória dos franceses sobre os venezianos e acrescentou que aquilo fora a vontade de Deus, Júlio retrucou iradamente que não fora vontade de Deus, mas sim do diabo![9]

Voltou depois seus olhos marciais para Ferrara, a qual — reconhecia-se — era feudo papal. Contudo, em virtude das concessões que Alexandre fizera por ocasião do contrato de casamento de Lucrécia, Ferrara pagava ao papado apenas um tributo simbólico; além disso, o duque Alfonso, depois de participar da guerra contra Veneza por ordem do Papa, recusara-se a fazer a paz, quando este último lhe ordenou, permanecendo aliado da França. Júlio começou a campanha com outra bula de excomunhão (1510), pela qual o genro de um papa passou a ser para o outro um "filho da iniqüidade e raiz de perdição". Com auxílio de Veneza, Júlio conquistou Módena sem muita dificuldade. Na ocasião em que suas tropas ali descansavam, cometeu o erro de ir a Bolonha. Chegou-lhe subitamente a notícia de que um exército francês, que tinha recebido instruções para auxiliar Alfonso, encontrava-se às portas da cidade. As forças papais estavam muito distantes para poder vir em seu auxílio; dentro da cidade de Bolonha havia apenas 900 soldados, e não se podia contar com uma resistência do povo contra os franceses, pois aquele mesmo povo tinha sido oprimido pelo legado papal, o cardeal Alidosi. Enfermo, no leito, presa da febre, ficou durante algum tempo desesperado e pensou em beber veneno;[10] estava prestes a assinar uma paz humi-

lhante com a França, quando chegaram os reforços de Espanha e Veneza. Os franceses bateram em retirada; Júlio acelerou-lhes a marcha, lançando-lhes a excomunhão.

Entrementes, Ferrara armou-se fortemente; Júlio achou que suas forças eram inadequadas para fazer a conquista. Para que ninguém lhe tirasse a glória militar, conduziu pessoalmente suas tropas para o cerco de Mirandola, um posto avançado ao norte do ducado de Ferrara (1511). Embora estivesse com 68 anos, marchava pelos caminhos cobertos de neve profunda; violou um precedente, fazendo uma campanha em pleno inverno; presidiu conselhos em que se traçavam planos estratégicos, dirigiu operações e o assestamento de canhões, inspecionou suas tropas, levou a vida de soldado e não deixou que ninguém o excedesse em praguejamentos e zombarias.[11] Havia ocasiões em que era alvo dos remoques de seus homens; as mais das vezes, porém, eles aplaudiam sua coragem. Quando o fogo inimigo matou um fâmulo a seu lado, transferiu-se para outro local; ao ser este também atingido pela artilharia de Mirandola, voltou para a posição anterior, indiferente ao perigo mortal que corria. Mirandola rendeu-se após duas semanas de resistência. O Papa ordenou que se matasse todo soldado francês que fosse encontrado na cidade; não se encontrou nenhum, talvez por mútuo acordo. Protegeu a cidade contra o saque e preferiu alimentar e financiar o exército vendendo oito novos cardinalatos.[12]

Procurou descansar em Bolonha, mas viu-se logo sitiado, ali, pelos franceses. Fugiu para Rimini. Os franceses restauraram os Bentivogli no poder. O povo aclamou a volta dos déspotas que haviam sido desalojados de seus lugares; demoliram o castelo que Júlio havia construído, derrubaram a estátua que Miguel Ângelo fizera dele e venderam-na como bronze velho a Alfonso de Ferrara; o severo duque fundiu-a, transformando-a em canhão o qual batizou com o nome de La Giulia, em honra do Papa. Júlio expediu outra bula excomungando todos os que haviam participado da derrubada do poder papal em Bolonha. As tropas francesas a isso responderam retomando Mirandola. Júlio encontrou em Rimini, afixado na porta do templo de São Francisco, um documento assinado por nove cardeais, no qual se convocava um concílio geral em Pisa, em 1º de setembro de 1511, a fim de se examinar a conduta do Papa.

Júlio voltou a Roma, a saúde abalada, aqueles desastres a lhe pesarem nos ombros. Não se dava, porém, por derrotado. Diz Guicciardini:

> Embora se visse tão fortemente enganado pelas suas ilusórias esperanças, o pontífice parecia, no entanto, com sua conduta, um segundo Anteu, o qual, conforme a mitologia, toda vez que se via impotente ante a força de Hércules, revigorava-se ainda mais e adquiria maior resistência sempre que tocava o solo. A adversidade produziu o mesmo efeito no Papa; pois quando parecia achar-se mais deprimido e desalentado, recobrava o ânimo e novamente se erguia com maior firmeza e constância de espírito e mais resoluto ainda.[13]

A fim de aparar o golpe dos cardeais descontentes, Júlio publicou a convocação de um concílio geral no Palácio de Latrão a ser realizado em 19 de abril de 1512. Trabalhou dia e noite para constituir uma formidável aliança contra a França. Estava próximo a coroar-se de êxito, quando foi acometido de grave doença (17 de agosto de 1511). Esteve, durante três dias, às portas da morte; a 21 de agosto, ficou tanto tempo inconsciente que os cardeais prepararam um conclave para escolher seu sucessor; naquela

mesma ocasião, Pompeo Colonna, bispo de Rieti, apelou ao povo de Roma para que se levantasse contra o governo do papado na cidade e restabelecesse a República de Rienzo. Júlio, porém, readquiriu os sentidos no dia 22; contrariando seus médicos, bebeu uma dose substancial de vinho; foi uma surpresa para todos e um desapontamento para muitos o seu restabelecimento. O movimento republicano não foi para diante. A 5 de outubro, Júlio anunciou que tinha formado a Liga Santa do papado, Veneza e Espanha; a 17 de novembro, Henrique VIII a ela se uniu, em nome da Inglaterra. Com tais reforços, o Papa depôs de suas posições os cardeais que haviam assinado a convocação para o Concílio de Pisa e proibiu que este se realizasse. A *Signoria* de Florença, atendendo a uma ordem do rei de França, deu permissão para que o Concílio se realizasse em Pisa; Júlio declarou guerra a Florença e planejou restaurar os Médici no poder. Um grupo de 27 eclesiásticos, juntamente com representantes do rei de França e de algumas universidades francesas, reuniu-se em Pisa (5 de novembro de 1511); mas os habitantes mostraram-se tão ameaçadores e Florença tão relutante, que os elementos que se propunham a realizar o Concílio retiraram-se para Milão (12 de novembro). Aí, sob a proteção da guarnição francesa, puderam eles suportar com alguma segurança o clamor do povo.

Tendo ganho aquela batalha dos bispos, Júlio voltou-se novamente para a guerra. Comprou a aliança dos suíços, os quais enviaram um exército para atacar os franceses em Milão; o ataque fracassou, voltando os suíços para seus cantões. No dia 11 de abril de 1512, um domingo de Páscoa, os franceses comandados por Gaston de Foix, fortemente auxiliados pela artilharia de Alfonso, venceram o exército da Liga, em Ravena; toda a Romagna passou praticamente para o domínio da França. Os cardeais de Júlio instaram para que ele fizesse a paz; o Papa, porém, recusou-se a atendê-lo. O Concílio de Milão celebrou a vitória proclamando a deposição do Papa. Júlio não deu atenção à proclamação. No dia 2 de maio, foi levado em sua liteira para o Palácio de Latrão, onde deu início aos trabalhos do V Concílio de Latrão. Deixou-o depois seguir sua própria marcha vagarosa e apressou-se a voltar para a luta.

No dia 17 de maio, anunciou que a Alemanha se havia unido à Liga Santa contra a França. Os suíços, comprados mais uma vez, entraram na Itália através de Tirol e avançaram, indo encontrar um exército francês desorganizado pela vitória e pela morte de seu chefe. Sobrepujados pelo número, os franceses abandonaram Ravena, Bolonha e até mesmo Milão. Os cardeais dissidentes retiraram-se para a França. Os Bentivogli tornaram a fugir e Júlio viu-se senhor de Bolonha e da Romagna. Aproveitou a oportunidade para apoderar-se também de Parma e Piacenza; podia agora nutrir esperanças de conquistar Ferrara, a qual não podia mais confiar no auxílio da França. Alfonso ofereceu-se para ir a Roma pedir absolvição e as condições de paz se o Papa lhe desse salvo-conduto. Júlio lho concedeu. Alfonso foi a Roma e recebeu a absolvição. Ao recusar-se, porém, a trocar Ferrara pela pequena Asti, Júlio declarou o salvo-conduto sem valor e ameaçou-o de encarceramento. Fabrizio Colonna, que havia levado o salvo-conduto ao duque, achou que sua própria honra estava em jogo; auxiliou Alfonso a fugir de Roma; após árduas aventuras, este último conseguiu voltar a Ferrara, onde recomeçou a armar seus fortins e muralhas.

Finalmente, a energia demoníaca do Papa guerreiro exauriu-se. Em fins de janeiro de 1513, recolheu-se ao leito presa de uma complicação de doenças. Dizia-se, à boca pequena, que seu mal era conseqüência da sífilis; havia, porém, gente que dizia que tudo aquilo provinha de sua imoderação no tocante à alimentação e bebidas.[14] Ao

malograr o tratamento para reduzir-lhe a febre, reconciliou-se com a morte; deu instruções para seus funerais, aconselhou os participantes do Concílio de Latrão a que prosseguissem em seus trabalhos sem interrupção, confessou-se grande pecador, despediu-se dos cardeais e morreu com a mesma coragem com que tinha vivido (20 de fevereiro de 1513). Toda a Roma sentiu sua morte. Uma multidão sem precedentes na História veio dizer-lhe o último adeus e beijar-lhe os pés.

Não podemos aquilatar seu lugar na História até que o tenhamos estudado como o libertador da Itália, o construtor da basílica de São Pedro e o maior patrono da arte que o papado até então tinha conhecido. Contudo, seus contemporâneos tinham sua razão de considerá-lo principalmente como estadista e guerreiro. Eles temiam sua prodigiosa energia, sua *terribilità,* seus anátemas e sua ira aparentemente implacável; percebiam, porém, que, atrás de toda a sua violência, havia um espírito capaz também de compaixão e amor. (Consoante sua afeição por Federigo, filho de Isabella d'Este. Não faltaram comentários inescrupulosos em que se fazia a mais vil interpretação de tal afeição.[15]) Viram-no defender os Estados Papais tão inescrupulosa e inexoravelmente quanto os Bórgia, porém sem ter em mente engrandecer a família; todos, com exceção de seus inimigos, aplaudiram seus objetivos até mesmo quando estremeciam com sua linguagem e lastimavam os meios que empregava. Não governou os Estados reivindicados tão bem quanto César Bórgia, pois amava demasiado a guerra para que pudesse ser bom administrador; suas conquistas foram, porém, duradouras. Os Estados Pontifícios permaneceram dali por diante leais à Igreja até à revolução de 1870, ocasião em que terminou o poder temporal dos papas. Júlio pecou — como Veneza, Lodovico e Alexandre — chamando exércitos estrangeiros para a Itália, mas foi mais bem-sucedido que seus predecessores e sucessores no libertar a Itália desses exércitos, depois de servirem eles o fim a que se destinavam. Talvez enfraquecesse o país poupando-o. Ensinou aos "bárbaros" que podiam liquidar suas querelas nas planícies ensolaradas da Lombardia. Havia elementos de crueldade em sua grandeza; foi mal orientado em sua ambição de atacar Ferrara e conquistar Piacenza e Parma; sonhava em preservar as possessões legítimas da Igreja e tornar-se senhor da Europa, o ditador dos reis. Guicciardini condenou-o por "trazer o império da Sé Apostólica baseado no poder das armas e no derramamento de sangue cristão, ao invés de se dar ao trabalho de dar um exemplo de vida santa";[16] mas dificilmente se podia esperar que Júlio, em sua posição e idade, abandonasse os Estados Pontifícios para Veneza e outros assaltantes, e arriscasse a sobrevivência da Igreja com fundamentos puramente espirituais, quando todo mundo à sua volta não reconhecia direitos, salvo aqueles que se armavam com a força. Foi o que tinha de ser nas circunstâncias e na atmosfera de seu tempo, e seu tempo o perdoou.

II. ARQUITETURA ROMANA: 1492-1513

A parte mais duradoura de sua obra foi o patrocínio que dispensou à arte. Em seu reinado, a Renascença mudou sua capital de Florença para Roma e aí atingiu o zênite na arte, como no reinado de Leão X iria alcançar seu ponto culminante na literatura e erudição. Júlio não dera muita importância à literatura; era demasiado tranqüila e feminina para seu temperamento; já o que havia de monumental na arte era qualidade

que coadunava bem com sua natureza e sua própria vida. Subordinou assim todas as demais artes à arquitetura, e deixou uma nova basílica de São Pedro como indicação de seu espírito e um símbolo da Igreja, cujo poder secular ele havia salvo. Constitui uma das maravilhas da História e uma das causas da Reforma o ter ele financiado Bramante, Miguel Ângelo, Rafael e uma centena de outros, bem como uma dezena de guerras, e ter deixado 700.000 florins nas arcas do tesouro.

Nenhum outro homem trouxe tantos artistas a Roma como ele. Foi ele, por exemplo, quem convidou Guillaume de Marcillat, da França, para que instalasse os primeiros vitrais coloridos de Santa Maria del Popolo. Foi um característico de suas vastas concepções o procurar reconciliar a cristandade e o paganismo na arte, como o fizera Nicolau V nas letras, pois, o que representam as *stanze* de Rafael se não uma harmonia preestabelecida da mitologia e filosofia clássicas, da teologia e poesia hebraicas e do sentimento e fé cristãos? E que melhor poderia representar a união da arte e sentimento pagãos e cristãos senão o pórtico, o domo, as colunas interiores, a estatuaria, as pinturas e os túmulos da basílica de São Pedro? Os prelados, nobres, banqueiros e negociantes que agora afluíam para Roma seguiram o exemplo do Papa e começaram a construir palácios suntuosos. Rasgaram-se avenidas largas na caótica topografia daquela cidade medieval e abriram-se novas ruas; uma delas ainda traz o nome do grande Papa. A antiga Roma ergueu-se de suas ruínas e mais uma vez transformou-se na morada de um César.

Com exclusão da basílica de São Pedro, sobressaíam-se, em Roma, mais os palácios do que as igrejas. O exterior dos edifícios era uniforme e simples: uma vasta fachada retangular de tijolos ou de pedra ou alvenaria, um portal de pedra geralmente com alguns desenhos nele esculpidos à guisa de decorações; em cada andar havia uma fileira uniforme de janelas coroadas com frontões elípticos ou triangulares, e quase sempre com o remate de uma cornija, cuja elegante configuração constituía prova especial do zelo do arquiteto. Atrás dessa frente despretensiosa, os milionários como que ocultavam ornamentos luxuosos, que raramente eram exibidos aos olhos invejosos do povo: um poço central, geralmente cercado ou dividido por uma larga escada de mármore; no rés-do-chão, aposentos simples para os negócios ou armazenamento de mercadorias; no andar superior, o *piano nobile*, as salas espaçosas para recepções, banquetes e galerias de arte, com pavimentos de mármore ou fortes ladrilhos de cor; móveis, tapetes e tecidos de material e forma bizarros. Nesses palácios, as paredes eram reforçadas com pilares de mármore, os tetos circulares, triangulares ou quadrados; viam-se nas paredes e nos próprios tetos pinturas executadas por artistas famosos, geralmente de temas pagãos — pois a moda ditava que os cavalheiros cristãos, mesmo o clero, deviam viver em meio ao cenário da mitologia clássica. Nos demais andares, encontravam-se os aposentos particulares dos senhores e suas esposas, dos lacaios, crianças, pajens, professores, governantes e criadas. Muitos homens eram tão ricos que podiam manter, além de seus palácios, vilas rurais, onde se recolhiam quando queriam fugir do burburinho da cidade ou proteger-se do calor do verão. Essas vilas também podiam ocultar glórias sibaríticas de ornamento e conforto, além de obras-primas, tais como murais de Rafael, Peruzzi, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo.... A arquitetura desses palácios e vilas era, em muitos sentidos, uma arte egoística, na qual a riqueza, arrancada de um sem-número de trabalhadores e de terras distantes, pavoneava-se em decorações berrantes para gáudio de uns poucos; nesse ponto, a Grécia antiga e a Europa medieval demonstraram um espírito mais elevado, de-

dicando sua riqueza não ao luxo dos particulares mas sim aos templos e catedrais que eram a propriedade, o orgulho e a inspiração de todos, a casa do povo e também a casa de Deus.

Dos arquitetos preeminentes que havia em Roma, durante os pontificados de Alexandre VI e Júlio II, dois eram irmãos e um terceiro o sobrinho deles. Giuliano da Sangallo começou como engenheiro militar no exército florentino; passou depois a servir Ferrante de Nápoles e tornou-se amigo de Giuliano della Rovere nos primeiros dias do cardinalato deste último. Giuliano, o arquiteto, transformou a abadia de Grottaferrata em um castelo-fortaleza para o cardeal; provavelmente, a pedido de Alexandre, projetou o grande teto de Santa Maria Maior, dourando-o com o primeiro ouro que havia sido trazido da América. Ele acompanhou o cardeal della Rovere no seu exílio; construiu-lhe um palácio em Savona, seguiu com ele para a França e voltou a Roma quando seu patrono subiu ao trono papal. Júlio convidou-o a apresentar os planos para a construção da nova basílica de São Pedro; quando foram preferidos os de Bramante, aquele velho arquiteto censurou o novo Papa, mas Júlio sabia o que queria. Sangallo sobreviveu a Bramante e a Júlio e foi mais tarde nomeado *administer et coadiutor* de Rafael na construção da basílica de São Pedro, porém morreu dois anos depois. Entrementes, chegara também de Florença seu irmão mais novo, Antônio da Sangallo, que viera servir, como engenheiro-arquiteto e militar, a Alexandre VI. Antônio construiu a imponente igreja de Santa Maria di Loreto para Júlio; um sobrinho, Antônio Picconi da Sangallo, havia começado (1512) a construção do mais magnificente dos palácios da Renascença, em Roma — o Palazzo Farnese.

A maior figura na arquitetura daquela época foi Donato Bramante. Já estava com 56 anos quando chegou a Roma, procedente de Milão (1499); encheu-se de entusiasmo ao estudar as ruínas romanas, e isso o levou a procurar aplicar diligentemente as formas clássicas nos edifícios da Renascença. Projetou no pátio de um convento de franciscanos, nas imediações de San Pietro in Montorio, um Tempietto circular — pequeno templo — com colunas e cúpula tão clássicas na forma, que arquitetos o estudaram e mediram como se se tratasse de uma obra-prima da arte antiga, que houvesse sido descoberta recentemente. Dessa primeira fase, Bramante realizou uma série de obras-primas: o claustro de Santa Maria della Pace, o elegante *cortile* de São Dâmaso... Júlio sobrecarregou-o de encomendas, tanto na arquitetura como na engenharia militar. Bramante traçou a Via Giulia, terminou o Belvedere, iniciou o Loggie do Vaticano e projetou a nova basílica de São Pedro. Interessava-se tanto pelos seus trabalhos, que pouca atenção dava ao dinheiro. Júlio II teve de obrigá-lo a aceitar nomeações a fim de que se pudesse manter;[17] no entanto, alguns rivais acusaram o arquiteto de apropriar-se de fundos do papado e de empregar material ordinário em suas construções.[18] Outros o descreveram como sendo uma criatura jovial e generosa, em cuja casa, em Roma, costumavam reunir-se Perugino, Signorelli, Pinturicchio, Rafael e outros artistas.

O Belvedere era o palácio de verão que tinha sido construído para Inocêncio VIII e achava-se situado a umas 100 jardas da parte restante do Vaticano. Recebeu esse nome, dada a bela paisagem que dele se descortinava; o mesmo nome se aplicou a várias obras de escultura que havia tanto em seu interior como no pátio em redor. Júlio II havia sido um colecionador de arte antiga; uma das obras mais valiosas que possuía era um *Apolo* que havia sido descoberto durante o pontificado de Inocêncio VIII; ao tornar-se Papa, Júlio colocou-o no *cortile* do Belvedere. O *Apolo* de Belvedere veio a

ser uma das célebres estátuas do mundo. Bramante deu ao palácio uma nova fachada e jardim e planejou ligá-lo com o Vaticano por meio de uma série de estruturas e jardins pitorescos, mas tanto ele como Júlio morreram antes que o projeto pudesse ser levado a efeito.

Se atribuirmos a Reforma, em parte, à venda de indulgências para a construção da basílica de São Pedro, diremos que o mais importante acontecimento do pontificado de Júlio II foi a demolição do velho templo de São Pedro e o início da construção de um novo. Segundo a tradição, a antiga igreja havia sido construída pelo Papa Silvestre I (326) sobre a sepultura do Apóstolo Pedro, nas imediações do Circo de Nero. Muitos imperadores, a começar por Carlos Magno, e muitos papas haviam sido coroados nela. Constantemente ampliada, foi, no século XV, uma espaçosa basílica com alas duplas e nave, flanqueada de pequenas igrejas, capelas e conventos. Mas já ao tempo de Nicolau V demonstrava o desgaste provocado pela ação de 11 séculos; fendas serpenteavam-lhe as paredes, e os homens temiam seu desmoronamento de um momento para outro, talvez na ocasião em que ali se reunisse uma congregação. Assim, em 1452, Bernardo Rossellino e Leon Battista Alberti foram encarregados de fortificar o edifício com novas paredes. Nem bem tiveram início os trabalhos, deu-se a morte de Nicolau; os papas que o sucederam suspenderam as obras, porquanto precisavam de fundos para as Cruzadas. Em 1505, após considerar e rejeitar várias outras plantas, Júlio II resolveu demolir o antigo templo e construir outro inteiramente novo sobre o que se dizia ser a sepultura de São Pedro. Convidou vários arquitetos para que apresentassem desenhos. Bramante foi quem venceu, propondo erguer uma nova basílica no plano de uma cruz grega (com os braços de comprimento igual) e coroando o transepto com um vasto domo; na célebre frase, que a ele se atribuiu, iria erguer o domo do Panteão sobre a basílica de Constantino. Na concepção de Bramante, o novo e majestoso edifício cobriria uma área de 28.900 jardas quadradas — 11.600 jardas mais que a área coberta pela catedral de São Pedro de hoje. As escavações começaram em abril de 1506. No dia 11 de abril, Júlio, com a idade de 63 anos, desceu numa comprida e vacilante escada até a uma grande profundidade para colocar a pedra fundamental. Os trabalhos progrediram lentamente, pois Júlio e seu dinheiro cada vez mais se iam absorvendo na guerra. Em 1514, Bramante morreu; morreu ignorando que sua concepção não seria levada a efeito.

Muitos bons cristãos ficaram chocados com o pensamento de que se ia destruir a venerável e antiga catedral. A maioria dos cardeais opôs-se fortemente àquela decisão, e muitos artistas queixaram-se de que Bramante havia destruído impiedosamente as belas colunas e capitéis da antiga nave quando, com mais cuidado, poderia tê-los removido intatos. Dizia uma sátira, publicada três anos depois da morte de Bramante, que ele, ao chegar às portas do céu, foi severamente censurado pelo Apóstolo São Pedro, sendo-lhe negada a entrada no Paraíso. Mas, disse o satirista, Bramante não gostou da disposição do Paraíso nem do íngreme caminho que era preciso tomar para lá chegar. "Vou construir um novo caminho, mais largo e mais cômodo, a fim de que as almas velhas e fracas possam fazer a viagem a cavalo. Farei depois um novo Paraíso com agradáveis residências para os bem-aventurados." Rejeitando São Pedro essa proposta, Bramante ofereceu-se para descer ao inferno para ali construir outro novo e melhor, porquanto o antigo já devia estar, naquela ocasião, quase totalmente destruído. São Pedro, porém, insistiu na pergunta que lhe fez: "Diga-me, seriamente, que foi que o levou a destruir a minha igreja?" Bramante procurou confortá-lo, di-

zendo que o Papa Leão ia construir outra. "Bem, neste caso fique esperando aí à porta do Paraíso até que ela fique terminada."[19]

A igreja foi terminada em 1626.

III. O JOVEM RAFAEL

1. Desenvolvimento: 1483-1508

Após a morte de Bramante, Leão X nomeou seu sucessor, como arquiteto dirigente das obras da nova igreja de São Pedro, um jovem pintor de 31 anos, demasiado jovem para arcar com a construção da cúpula de Bramante, porém o artista mais feliz, mais brilhante e mais amado da História.

A boa sorte de Rafael começou por ter, como pai, Giovanni de Santi, o principal pintor de Urbino. Existem ainda alguns quadros da lavra de Giovanni; sugerem um talento medíocre, mas demonstram que Rafael — cujo nome é o do arcanjo mais belo — foi criado no odor da pintura. Artistas visitantes, como Piero della Francesca, hospedavam-se quase sempre em casa de Giovanni; este encontrava-se suficientemente familiarizado com a arte de sua época, tendo escrito inteligentemente sobre vários pintores italianos e flamengos em sua *Crônica Rimada de Urbino*. Giovanni morreu quando Rafael estava apenas com 11 anos; mas, ao que parece, o pai já havia começado a transmitir a arte ao filho. Provavelmente Timóteo Viti, que voltara de Bolonha para Urbino em 1495, após estudar com Francia, continuara o ensino e transmitira a Rafael o que tinha aprendido com Francia, Tura e Costa. O jovem foi crescendo naquele círculo que tinha acesso à corte; aquela sociedade requintada que Castiglione haveria mais tarde de descrever em *O Cortesão* começava a difundir entre as classes letradas de Urbino a delicadeza de caráter, maneiras e linguagem, que Rafael iria iluminar com sua arte e sua vida. O Museu de Ashmole de Oxford possui notável desenho que se atribui a Rafael, no períodb entre 1497 e 1500, e que pela tradição se supõe ser um auto-retrato. O rosto quase feminino, os olhos ternos de poeta: são essas as feições que iremos encontrar novamente, se bem que mais morenas e meditativas, no interessante auto-retrato (*ca.* 1506) existente na Galeria Pitti.

Imaginemos o jovem do primeiro retrato passando, aos 16 anos, da pacata cidade de Urbino para Perúgia, onde o despotismo e a violência estavam na ordem do dia. Mas lá estava Perugino, cuja fama conquistava a Itália; os tios tutores de Rafael acharam que o jovem, com aquele seu manifesto talento, merecia ter como professores os melhores pintores da Itália. Podiam tê-lo mandado a Leonardo, em Florença, onde poderia ter absorvido algo profundo da ciência esotérica daquele mestre; havia, no entanto, um quê de peculiar no tocante ao grande florentino, algo inconveniente — literalmente sinistro — em seus amores, que não deixava de preocupar todos os bons tios. Perúgia ficava mais próxima de Urbino e para lá é que voltara Perugino (1499), presumivelmente com todos os recursos técnicos que adquirira dos pintores florentinos. Assim, durante três anos, o belo rapaz trabalhou para Pietro Vannucci, auxiliou-o a decorar o Câmbio, ficou senhor de seus segredos e aprendeu a pintar virgens tão ternas e devotas quanto as do próprio Perugino. As colinas da Úmbria — sobretudo as que cercavam Assis e que Rafael podia avistar do planalto de Perúgia — deram ao professor e ao discípulo um sortimento de mães simples e devotadas, belas em suas

formas ainda jovens e educadas no espírito religioso, que respiravam no ambiente dos franciscanos.

Quando Perugino partiu novamente para Florença (1502), Rafael permaneceu em Perúgia, onde foi muito disputado para a pintura de quadros religiosos, para os quais o mestre havia despertado grande interesse. Em 1503, ele pintou para a igreja de São Francisco a *Coroação da Virgem*, atualmente existente no Vaticano: nesse quadro vêem-se os Apóstolos e Madalena ao redor de um sarcófago vazio, seus olhares voltados para o alto, para um amontoado de nuvens, onde se vê Jesus colocando uma coroa sobre a cabeça de Maria, enquanto anjos graciosos celebram-na com a música de alaúdes e ao som de tamborins. Há muitos sinais de imaturidade no quadro: as cabeças insuficientemente individualizadas, os rostos inexpressivos, as mãos malformadas, os dedos rígidos e o próprio Cristo, evidentemente mais velho que Sua bonita mãe, movimentando-se tão desajeitadamente quanto um jovem no momento de receber seu diploma de formatura. Mas já nos anjos musicistas — a graça do movimento, o ondular de sua indumentária e o suave contorno de suas feições — tem-se a idéia do que seria Rafael no futuro.

Ao que parece, o quadro causou sucesso, pois, no ano seguinte, outra igreja de São Francisco, em Città di Castello, a umas 30 milhas distantes de Perúgia, encomendou-lhe um quadro semelhante — *Sposalizio*, ou seja, o *Casamento da Virgem* (Brera). Essa pintura reproduz algumas imagens da primeira e copia a forma de um quadro semelhante feito por Perugino. Nele, porém, a Virgem surge com os característicos e a graça das mulheres de Rafael — a cabeça modestamente inclinada, o rosto oval muito terno e contemplativo, o contorno dos ombros, dos braços e do manto muito suave; atrás dela, vê-se uma mulher mais robusta e vivaz, loura e encantadora; à direita, um jovem em trajes muito justos demonstra que Rafael estudou diligentemente a forma do homem. Todas as mãos estão bem desenhadas, sendo algumas bonitas.

Mais ou menos naquele tempo, Pinturicchio, que travara conhecimento com Rafael, em Perúgia, convidou-o para que fosse a Siena trabalhar como seu assistente. Nessa cidade, Rafael fez esboços e desenhos para alguns dos brilhantes afrescos, com os quais Pinturicchio descreveu, na biblioteca da catedral, as passagens da história de Enéias Sílvio que mais se coadunavam com a personalidade de um papa. Causou forte impressão em Rafael um grupo antigo de estátuas — *As Três Graças* — existente naquela biblioteca e que o cardeal Piccolomini havia trazido de Roma para Siena. O jovem artista fez um ligeiro esboço do grupo, aparentemente para ajudar a memória. Parecia ter reconhecido naquelas três figuras nuas um mundo e moralidade diferentes dos que lhe haviam causado impressão em Urbino e Perúgia — um mundo no qual a mulher se afigurava mais uma jovial deusa da beleza do que a amargurada Mãe de Deus, e no qual o culto da beleza era considerado tão legítimo quanto a exaltação da pureza e da inocência. O lado pagão de Rafael, que mais tarde iria pintar nus róseos no banheiro de um cardeal e colocar filósofos gregos junto a santos cristãos nas câmaras do Vaticano, começou, em tão serena companhia, a desenvolver-se com aquele aspecto de sua natureza e arte que iria produzir a *Missa de Bolsena* e a *Madonna Sistina*. A fé cristã e o renascimento pagão iriam viver em harmoniosa paz com Rafael mais que em qualquer outro herói da Renascença.

Pouco antes ou depois de sua visita a Siena, tornou a passar algum tempo em Urbino. Aí pintou para Guidobaldo dois quadros que provavelmente simbolizavam o triunfo do duque sobre César Bórgia: *São Miguel* e *São Jorge*, ambos, atualmente, no

Louvre. Jamais, pelo que sabemos, conseguira o artista êxito igual no reproduzir a ação: a figura de São Jorge, desembainhando sua espada para atacar, enquanto o cavalo se ergue sobre as patas traseiras, aterrorizado, e o dragão finca as garras na perna do cavaleiro, é extraordinária em seu vigor e, ainda assim, agradável em sua graciosidade. Rafael, o desenhista, ia-se revelando.

Florença chamou-o, como o fizera a Perugino e a centenas de outros jovens pintores. Ele parecia sentir que, a menos que pudesse viver naquela estimulante colmeia de concorrentes e críticos e aprender diretamente, na fonte, as últimas criações em traços, composição e cores, em afresco, têmpera e óleo, jamais passaria de um pintor de província talentoso, porém de possibilidades limitadas e fadado, afinal, a uma vida obscura em sua cidade natal. Foi então que, em fins de 1504, resolveu partir para Florença.

Conduziu-se ali com sua habitual modéstia; estudou as obras de escultura e fragmentos de arquitetura antigos que haviam sido reunidos na cidade; foi a Carmine e copiou Masaccio; examinou os famosos desenhos que Leonardo e Miguel Ângelo haviam feito para os quadros da Sala do Conselho, no Palazzo Vecchio. Talvez tivesse encontrado Leonardo; certamente se entregara, por algum tempo, à influência ilusória do mestre. Pareceu-lhe que as pinturas das escolas de Ferrara, Bolonha, Siena e Urbino, ao lado da *Adoração dos Magos, Mona Lisa* e *A Virgem, o Menino e Santa Ana,* refletiam o rigor da morte e que até as Madonas de Perugino não passavam de bonitas bonecas, jovens mulheres do campo subitamente dotadas de uma divindade imerecida. Como conseguira Leonardo assenhorear-se daqueles traços graciosos, daquela sutileza de feições e daquele sombreado nas cores? Em um retrato de Maddalena Doni (Pitti), Rafael imitou evidentemente a *Mona Lisa*; omitiu o sorriso, pois Madonna Doni aparentemente não o tinha; pintou, porém, muito bem a robusta forma de uma matrona florentina, as mãos macias e gordas, os dedos cobertos de anéis e o rico tecido de suas vestes coloridas, dignificando-lhe a forma. Mais ou menos naquele tempo pintou o marido, Ângelo Doni, moreno, vivo e grave.

De Leonardo passou para Fra Bartolommeo. Visitou-o em sua cela, em São Marcos; maravilhou-se com a terna expressão, o grande sentimento, os suaves contornos e as cores profundas e cheias de arte do melancólico frade. Fra Bartolommeo iria visitar Rafael em Roma, em 1514, e, por sua vez, maravilhar-se-ia da rápida ascensão daquele modesto artista ao pináculo da fama, na capital do mundo cristão. Rafael tornou-se grande artista, em parte porque plagiara com a inocência de Shakespeare, tentara um método atrás do outro, tomando de cada um seu elemento precioso e fundindo o que colhia em um estilo inegavelmente seu, naquela sua febre de criar. Aos poucos absorveu as belas tradições da pintura italiana; não demorou em levá-las a seu ponto culminante.

Já naquele período que passara em Florença (1504-5, 1506-7) estava pintando quadros que se tornaram célebres em todo o mundo cristão e mais além. O Museu de Budapeste tem o *Retrato de um Jovem,* talvez um auto-retrato, com àquele mesmo gorro e olhar oblíquo que vemos no *autoritratto* da Galeria Pitti. Rafael, quando contava apenas 23 anos, pintou a encantadora *Madonna del Granduca* (Pitti), cujo perfeito rosto oval, cabelos sedosos e boca pequena, bem como as pálpebras descidas, como que em doce meditação ao estilo de Leonardo, surgiam em agradável contraste com seu véu verde e manto vermelho; Ferdinando II, grão-duque da Toscana, sentia tal prazer em contemplar esse quadro, que costumava levá-lo consigo em suas viagens —

daí seu nome. Quase tão bonito quanto ele é o da *Madonna del Cardellino* — a Madona do Pintassilgo (Uffizi); nele, o Menino Jesus não é uma obra-prima na concepção do desenho, mas o travesso São João, chegando triunfante com o passarinho aprisionado, é um deleite para os olhos e para o espírito; o rosto da Virgem é a reprodução inesquecível de uma mãe tolerante e cheia de ternura. Rafael deu esse quadro a Lourenço Nasi como presente de casamento; em 1547, um terremoto destruiu a mansão de Nasi e partiu o quadro em vários pedaços; estes foram reunidos com tal habilidade, que somente um Berenson, contemplando o quadro na Galeria Uffizi, é que poderia ter calculado suas vicissitudes. A *Madonna no Prado* (Viena) constitui uma variação menos brilhante; nessa pintura, porém, Rafael nos dá uma paisagem extraordinária, banhada por suave luz azul de uma noite que desce suavemente sobre campos verdes, um riacho tranqüilo, uma cidade com suas torres e colinas distantes. *La Belle Jardinière* (Louvre) pouco merece ser a mais célebre das Madonas florentinas; é quase uma cópia da *Madonna no Prado:* torna São João Batista ridículo da cabeça aos pés; salva-o o Menino ideal que aparece descansando, com seus pés gordinhos, sobre os pés descalços da Virgem, a quem ele fita com encantadora doçura. O último e o mais pretensioso dos quadros, naquele período, foi o da *Madonna del Baldacchino* (Pitti) — a Virgem Mãe entronizada sob um dossel (*baldacchino*), com dois anjos segurando a cortina, dois santos de cada lado e dois anjos cantando a seus pés; no todo é um trabalho convencional, célebre apenas por ser de Rafael.

Rafael interrompeu sua estada em Florença, em 1505, para visitar Perúgia e executar ali dois trabalhos. Pintou para as freiras de Santo Antônio um quadro que é agora uma das mais preciosas pinturas existentes no Museu Metropolitano de Nova York. Em uma moldura maravilhosamente esculpida, vê-se a Virgem sentada em um trono, parecendo a "freira no doce êxtase da adoração" de Wordsworth; em seu regaço, o Filho levanta a mão para abençoar o infante São João; duas primorosas figuras femininas — Santa Cecília e Santa Catarina de Alexandria — aparecem ladeando a Virgem; no primeiro plano, vêem-se São Pedro franzindo o cenho e São Paulo lendo; em cima, em uma meia-lua, Deus o Pai, rodeado de anjos, abençoa a Mãe de Seu Filho e, com a outra mão, segura o mundo. Em um painel, Cristo faz a oração no Monte das Oliveiras enquanto dormem os Apóstolos e, noutro, Maria ampara o Cristo morto e Madalena beija-lhe os pés feridos. A perfeita composição daquele conjunto, as extraordinárias figuras das santas em sua meditação, a poderosa concepção do apaixonado Pedro e aquela única visão de Cristo no Monte tornam, indubitavelmente, a *Madonna* de "Colonna" a primeira obra-prima de Rafael. Naquele mesmo ano de 1506, ele pintou um quadro menos imponente, a *Madonna* (Galeria Nacional de Londres) para a família dos Ansidei: a Virgem, empertigada no trono, ensina o Filho a ler; à sua esquerda, São Nicolau de Bari, com suntuosas vestes sacerdotais, aparece lendo também; à sua direita, São João Batista, repentinamente na idade de 30 anos, adverte o Filho de Deus, seu companheiro de folguedos, que no quadro se apresenta ainda como uma criança.

De Perúgia, Rafael parece ter ido novamente a Urbino (1506). Pintou aí para Guidobaldo um segundo quadro de *São Jorge* (Leningrado), desta vez com uma lança; é a figura de um belo e jovem cavaleiro envergando uma armadura, cujo azul brilhante revela outra fase da habilidade de Rafael. Provavelmente nessa mesma visita foi que pintou para seus amigos o mais conhecido de seus auto-retratos (Pitti): o gorro preto sobre seus compridos cachos negros; o rosto jovem, sem sombra ainda de barba; o na-

riz comprido, a boca pequena, os olhos ternos; uma feição inesquecível que poderia ter sido de Keats, revelando em espírito puro e sensível a toda beleza deste mundo.

Em fins de 1506, ele voltou a Florença. Ali pintou alguns de seus quadros menos célebres — *Santa Catarina de Alexandria* (Londres) e a *Madonna e o Menino* (Washington) de "Niccolini Cowper". Por volta de 1780, o terceiro conde Cowper contrabandeou o quadro de Florença no forro de sua carruagem; não é um dos mais primorosos de Rafael; contudo Andrew Mellon pagou $850.000 para tê-lo em sua coleção (1928).[20] Rafael começou em Florença em 1507, uma pintura ainda maior: *O Sepultamento de Cristo* (Galeria Borghese). Foi encomendada para a igreja de São Francisco, em Perúgia, por Atalanta Baglioni, a qual, sete anos antes, se tinha ajoelhado, na rua, ao lado do filho moribundo; talvez ela manifestasse sua dor através do sofrimento da Virgem Mãe. Tomando como modelo a *Descida da Cruz* de Perugino, Rafael agrupou suas figuras de maneira magistral, quase com o vigor de Mantegna: o corpo descarnado de Cristo carregado, em um lençol, por um jovem viril e musculoso e um homem barbado arquejante; a esplêndida cabeça de José de Arimatéia; a encantadora figura de Madalena inclinando-se horrorizada sobre o cadáver; Maria desfalecendo nos braços das mulheres que a acompanhavam; todos os corpos em atitudes diferentes, mesmo assim reproduzidos com veracidade anatômica e a graça de um Correggio; uma sombria sinfonia de cores vermelha, azul, marrom e verde fundindo-se em luminosa união com uma paisagem do estilo de Giorgione e sob um céu noturno.

Em 1508, Rafael recebeu, em Florença, um convite que mudou o curso de sua vida. O novo duque de Urbino, Francisco Maria della Rovere, era um sobrinho de Júlio II; Bramante, parente distante de Rafael, era agora favorito do Papa; parece que o duque e o arquiteto recomendaram Rafael a Júlio II. Enviaram um convite ao jovem pintor para que fosse a Roma. Rafael sentiu-se feliz de ir, pois Roma tinha-se tornado o principal centro do mundo da Renascença. Júlio, que tinha vivido, durante quatro anos, no Appartamento Bórgia, cansara-se de contemplar Giulia Farnese no papel de Virgem, num quadro lá existente. O Papa quis mudar-se para as quatro câmaras que haviam sido usadas outrora pelo admirável Nicolau V, e desejava que aquelas *stanze* fossem ornadas com pinturas que condissessem com sua heróica posição e objetivos. Rafael partiu para Roma no verão de 1508.

2. Rafael e Júlio II: 1508-13

Raramente, desde os tempos de Fídias, tantos artistas de projeção se haviam reunido em uma só cidade e no mesmo ano, como naquela ocasião. Miguel Ângelo estava esculpindo imagens para o gigantesco túmulo de Júlio e pintando o teto da Capela Sistina; Bramante achava-se às voltas com o desenho da nova basílica de São Pedro; Fra Giovanni de Varona, um mestre, talhava as portas, cadeiras e relevos para as *stanze;* Perugino, Signorelli, Peruzzi, Sodoma, Lotto e Pinturicchio já haviam pintado algumas das paredes e Ambrogio Foppa, chamado o Caradosso, o Cellini de sua época, fazia verdadeiros lavores com o ouro.

Júlio confiou a Rafael a *Stanza della Segnatura,* assim chamada porque era geralmente naquela câmara que o Papa recebia os apelos e assinava os perdões. O Papa ficou tão satisfeito com as primeiras pinturas do jovem e viu nele um agente tão excelente e sempre disposto a executar suas grandes idéias, que dispensou Perugino, Sig-

norelli e Sodoma. Mandou apagar as pinturas destes últimos e ofereceu a Rafael a oportunidade de pintar todas as paredes dos quatro aposentos. Rafael persuadiu o Papa a manter alguns dos trabalhos feitos pelos primeiros artistas; a maioria deles, porém, foi coberta a fim de que as pinturas principais pudessem ter a mesma unidade de espírito e partir de um só artista. Rafael recebeu por cada aposento 1.200 ducados. Nos dois aposentos que pintou para Júlio, despendeu quatro anos e meio. Estava então com 26 anos.

O plano para a *Stanza della Segnatura* era nobre e sublime: as pinturas deviam representar a união da religião e filosofia, da cultura clássica e cristandade, da Igreja e Estado, da literatura e direito na civilização da Renascença. Provavelmente o Papa concebera o plano geral e escolhera os temas após consultar Rafael e os eruditos da corte — Inghirami e Sadoleto e, depois, Bembo e Bibbiena. No grande semicírculo formado por uma parede lateral, Rafael pintou a religião, nas pessoas da Santíssima Trindade e dos santos, e a teologia, na forma dos Altos Sacerdotes e Doutores da Igreja debatendo a natureza da fé cristã como estando centralizada na doutrina da Eucaristia. Pode-se ver pelos 30 estudos preliminares que fez para a *Disputa del Sacramento* como se preparou cuidadosamente para aquela prova primeira de sua capacidade de pintar numa escala monumental. Lembrou-se do *Juízo Final* de Fra Bartolommeo, na Santa Maria Nuova de Florença, e de sua própria *Adoração da Trindade,* na igreja de São Severo em Perúgia. Foram esses quadros que tomou por modelo em seu desenho.

O resultado foi um quadro tão majestoso que chega quase a converter o mais obstinado dos cépticos à fé cristã. No alto do arco, linhas radiais, convergindo para cima, dão a impressão de que as figuras superiores inclinam-se para a frente; embaixo, as linhas convergentes de um pavimento de mármore dão a profundidade da pintura. No topo, Deus Pai — um solene e bondoso Abraão — segura o globo com uma das mãos e com a outra abençoa a cena; abaixo d'Ele, vê-se Cristo sentado, nu da cintura para cima; à Sua direita, a Virgem Mãe em sua adoração, muito humilde, com São João Batista à Sua esquerda, carregando ainda o cajado de pastor com uma cruz; abaixo d'Ele, vê-se uma pomba que representa o Espírito Santo, terceira pessoa da Santíssima Trindade; nada falta naquele quadro. Sentados em uma nuvem, ao redor do Salvador, acham-se 12 magnificentes figuras do Antigo Testamento ou da história cristã: Adão, um atleta barbado, no estilo de Miguel Ângelo, quase nu; Abraão; o imponente Moisés segurando as Tábuas da Lei; Davi, Judas Macabeu, São Pedro e São Paulo, São João escrevendo o Evangelho, São Tiago Maior, Santo Estêvão, São Lourenço e dois outros de identidade incerta; entre eles e nas nuvens — por toda parte, exceto nas barbas — vêem-se querubins e serafins e anjos cortando os ares. Separando essa assembléia celeste da multidão terrena, vêem-se dois querubins, os quais seguram o Evangelho e um ostensório com a Hóstia. Em volta, reúne-se variegado grupo de teólogos para examinar os problemas da teologia: São Jerônimo com sua Vulgata e o leão, Santo Agostinho ditando *A Cidade de Deus,* Santo Ambrósio em suas roupas episcopais, os papas Anacleto e Inocêncio III, os filósofos Tomás de Aquino, Boaventura e Duns Scoto, o carrancudo Dante com uma coroa que parece feita de espinhos, o afável Fra Angelico, o encolerizado Savonarola (outra vingança de Júlio contra Alexandre VI) e finalmente, a um canto, o amigo protetor de Rafael, Bramante, calvo e feio. O jovem artista atingiu em todas aquelas figuras humanas extraordinário grau de individualização, tornando-as quase reais, e, em muitas delas, um grau de digni-

dade transcendente enobrece todo o quadro e o tema. Provavelmente jamais a pintura tivesse traduzido antes a sublimidade épica do credo cristão.

Mas podia aquele mesmo jovem, já então com 28 anos, reproduzir com igual força e grandeza o papel da ciência e da filosofia entre os homens? Não temos provas de que Rafael tivesse lido muito; ele falava com o pincel e ouvia com os olhos; vivia em um mundo de formas e cores, no qual as palavras eram coisas triviais, salvo se elas representassem as ações importantes de homens e mulheres. Rafael devia ter-se preparado com algum estudo rápido, mergulhando em Platão, Diógenes Laércio e Marsílio Ficino e mantendo pequenas palestras com homens letrados, a fim de chegar depois à sua concepção suprema, *A Escola de Atenas* — dezenas de figuras que resumiam muitos séculos do pensamento grego e todas reunidas, em momento imortal, debaixo de um arco de maciço pórtico pagão. Ali, na parede que confronta diretamente a apoteose da teologia na *Disputa,* vê-se a glorificação da filosofia: Platão com a testa ampla, os olhos fundos, os cabelos e a barba compridos, apontando para cima seu estado perfeito; Aristóteles caminhando tranqüilamente a seu lado, 30 anos mais moço, bonito e jovial, estendendo a mão com a palma para baixo como se quisesse trazer novamente para a terra, e para as coisas possíveis, o grande idealismo de seu mestre; Sócrates contando nos dedos seus argumentos, e Alcibíades, armado, ouvindo-o com encanto; Pitágoras procurando aprisionar em tábuas harmônicas a música das esferas; uma bela mulher que poderia muito bem ser Aspásia; Heráclito escrevendo os enigmas de Éfeso; Diógenes, desleixadamente vestido, jazendo sobre os degraus de mármore; Arquimedes traçando figuras geométricas em uma lousa para quatro jovens atentos; Ptolomeu e Zoroastro trocando globos; um jovem à esquerda correndo ansiosamente com os livros, sem dúvida à procura de um autógrafo; um rapazelho sentado a um canto tomando notas; mirando à esquerda, o pequeno Federigo de Mântua, filho de Isabella e favorito de Júlio; novamente Bramante e, ocultando-se modestamente, quase sem se poder ver, o próprio Rafael, já então com os primeiros fios do bigode. Há muitos outros mais, sobre cuja identidade deixaremos os eruditos se debaterem; no todo, tal reunião de sábios jamais havia sido pintada antes, talvez fosse aquela a primeira vez em que fora concebida. Não se nota um sinal de heresia, nem mesmo um filósofo queimado na fogueira; ali, sob a proteção de um Papa demasiado atarefado para cogitar sobre a diferença de um ou outro erro, aquele jovem cristão reuniu, como que de repente, todos aqueles pagãos, pintou-os em seu próprio caráter e com extraordinária compreensão e simpatia, colocou-os onde os teólogos pudessem vê-los e discorrer sobre falibilidades e onde o Papa, entre um e outro documento, pudesse contemplar o processo de cooperação e a criação do pensamento humano. Aquela pintura e a *Disputa* são as obras ideais da Renascença — a antiguidade pagã e a fé cristã vivendo juntas, na mesma sala, em doce harmonia. Aqueles painéis rivais, na sua concepção, composição e técnica, constituem o ponto elevado da pintura européia, o qual nenhum outro homem atingiu novamente.

Ficava uma terceira parede por fazer, menor que as outras duas e tão prejudicada pelo vão de uma janela, que parecia impossível conseguir ali perfeita unidade no tema de um quadro. Foi uma bela escolha o reservar sua superfície para a Poesia e a Música; pôde-se assim amenizar e avivar aquela câmara cheia de teologia e filosofia com o mundo de uma imaginação harmoniosa; doces melodias podiam soar silenciosamente pelos séculos afora através daquele aposento, onde sentenças inapeláveis davam a vida ou a morte. Naquele afresco de Parnaso, Apolo. sentado à sombra de lou-

reiros no monte sagrado, tira de seu instrumento de cordas "sons banais"; uma musa reclina-se graciosamente à sua frente, mostrando um busto encantador aos santos e sábios das paredes adjacentes; Homero recita hexâmetros em doce êxtase e Dante contempla com severidade até mesmo aquele belo grupo de mulheres e bardos; Safo, demasiado bela para ser lesbiana, toca sua cítara, e Virgílio, Horácio, Ovídio, Tibulo e outros cantores preferidos misturam-se com Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Sannazaro e outras vozes menores da Itália, estas mais recentes. Sugeria assim o jovem artista que "a vida sem a música seria um erro"[21], e que as notas e as visões da poesia podiam erguer os homens a grandes alturas, tanto quanto a miopia da sabedoria e a impudência da teologia.

Na quarta parede, também com uma janela, Rafael honrou o lugar do Direito na civilização. Na meia-lua, pintou as figuras da Prudência, Força e Moderação; de um lado da janela, reproduziu o Direito Civil na forma de *O Imperador Justiniano Promulgando as Pandectas* e, do outro, o Direito Canônico na pessoa do *Papa Gregório IX Promulgando as Decretais.* Neste quadro, Rafael, com o propósito de lisonjear seu irascível patrão, pintou Júlio como Gregório, conseguindo fazer outro prodigioso retrato. Nos círculos, hexágonos e retângulos do teto, pintou pequenas obras-primas, como o *Julgamento de Salomão* e as figuras simbólicas da teologia, filosofia, jurisprudência, astronomia e poesia. Com tais pinturas e camafeus similares e alguns medalhões deixados por Sodoma, ficou terminada a grande *Stanza della Segnatura.*

Rafael deu ali tudo o que podia dar de si. Seus trabalhos posteriores não atingiram aquele mesmo grau de excelência. Por volta de 1511, quando começou a trabalhar no aposento contíguo — agora chamado *Stanza d'Eliodoro,* dado o seu quadro central — parecera que a inspiração do papa e do artista perdera todo o seu ardor. Não era de se esperar que Júlio pudesse dedicar todo o seu apartamento à glorificação de uma união entre a cultura clássica e a cristandade; era natural que dedicasse umas paredes a cenas comemorativas da história das Sagradas Escrituras e da era cristã. Talvez, com o intuito de simbolizar a expulsão dos franceses do território italiano, o que esperava fazer, escolheu para um lado da câmara aquela descrição vigorosa do Segundo Livro dos Macabeus: como Heliodoro e suas cortes pagãs foram esmagados por três anjos guerreiros ao tentarem fugir com o tesouro do templo de Jerusalém (186 a. C.). Num cenário de grandes colunas e arcos, o alto sacerdote Onias, ajoelhado diante de um altar, suplica o auxílio divino. À direita, um anjo montado a cavalo, com irresistível ira, pisa sobre o general assaltante, enquanto dois outros salvadores celestes avançam para atacar o infiel caído, cujas moedas roubadas se espalham pelo chão. À esquerda, com sublime desdém pela cronologia, Júlio II aparece sentado no trono, calmo e majestoso, contemplando a expulsão dos invasores; a seus pés uma multidão de mulheres judias misturam-se incongruentemente com Rafael (já então de barba e solene) e seus amigos Marcantonio Raimondi, o gravador, e Giovanni di Foliari, um membro do secretariado do Papa. Esse afresco não arrebata tanto quanto a *Disputa* ou *A Escola de Atenas.* Vê-se claramente que o quadro foi dedicado à celebração de um só pontífice e de um tema ligeiro, com sacrifício da unidade de sua composição; contudo, é ainda uma obra-prima vibrante de ação, grandiosa em sua arquitetura e quase rivalizando com Miguel Ângelo no demonstrar a feição anatômica de músculos retesados.

Noutra parede, Rafael pintou a *Missa de Bolsena.* Por volta do ano de 1263, um sacerdote de Bolsena (nas proximidades de Orvieto), que havia duvidado de que a hóstia sacramental se transformava realmente no corpo e no sangue de Cristo, ficou as-

sombrado ao ver gotas de sangue escorrerem da hóstia que ele acabara de consagrar na missa. Em comemoração desse milagre, o Papa Urbano IV ordenou a construção de uma catedral em Orvieto e a celebração, todos os anos, da festa de *Corpus Christi*. Rafael pintou aquela cena com brilho e vigor. O sacerdote céptico aparece contemplando a hóstia que verte sangue, e atrás dele vêem-se os acólitos assombrados com a ocorrência; mulheres e crianças de um lado e guardas suíços de outro que não vêem o milagre aparecem impassíveis; os cardeais Riario e Schinner e outros eclesiásticos arregalam os olhos diante daquela cena, num misto de surpresa e terror; distante do altar, ajoelhado em um *prie-dieu* muito trabalhado, Júlio II mantém-se com serena dignidade como se tivesse sabido durante todo o tempo que a hóstia verteria sangue. Tecnicamente é um dos melhores afrescos das *stanze:* Rafael distribuiu habilmente as imagens em volta e acima da janela; desenhou-as com linhas firmes e cuidadosas. Deu à carne e aos tecidos nova profundidade e um colorido mais cheio. A figura de Júlio, ajoelhado, revela o retrato de um papa no último ano de sua vida. Conquanto fosse ainda o guerreiro forte e severo, o altivo rei dos reis, ali aparece como um homem gasto pelos trabalhos árduos e combates e claramente assinalado para a morte.

Rafael produziu várias Madonas durante aqueles grandes trabalhos (1508-13). A *Virgem com o Diadema* (Louvre) é ainda do estilo da Úmbria, em sua modesta devoção. A *Madonna della Casa Alba* — literalmente, A Madona da Casa Branca — é um gracioso estudo em cores vermelha, verde e ouro, com as linhas grandes e fluentes das sibilas de Miguel Ângelo; Andrew Mellon pagou $1.666.400 ao governo soviético por esse quadro (1936). *A Madonna di Foligno* (Vaticano) mostra-nos uma encantadora Virgem e o Menino nas nuvens, um lívido São João Batista apontando para ela, um corpulento São Jerônimo apresentando-lhe o doador do quadro, Sigismondo dei Conti de Foligno e Roma; nessa pintura, Rafael, sob a influência do veneziano Sebastião del Piombo, consegue um novo esplendor em cores luminosas. A *Madonna della Pesce* (Prado) é realmente um belo quadro; no rosto e porte da Virgem; no Menino — jamais ultrapassado pelo próprio Rafael; no jovem Tobias mostrando a Maria o peixe, cujo fígado restaurou a vista do pai; no manto do anjo que o guia e na cabeça patriarcal de São Jerônimo. Em composição, cores e luz, esse quadro pode ser comparado com o da própria *Madonna Sistina.*

Rafael, naquele período, ergueu a pintura de retratos a uma altura que somente iria ser atingida novamente por Ticiano. O retrato foi um produto característico da Renascença e corresponde à orgulhosa libertação do indivíduo naquela era extravagante. Não são numerosos os retratos que ele fez; todos, porém, figuram no mais alto nível daquela arte. Um dos mais belos é o de *Bindo Altoviti.* Quem haveria de adivinhar que esse delicado mas vivo jovem, sadio, de olhos claros, de beleza quase feminina, não era um poeta, mas sim um banqueiro e um generoso protetor de artistas, desde Rafael até Cellini? Tinha 22 anos quando lhe foi feito o retrato; morreu em 1556, em Roma, após um esforço nobre e, ao mesmo tempo, desastroso e exaustivo para salvar a independência de Siena, de Florença. Pertence naturalmente àquele período o maior de todos os retratos, o de *Júlio II,* da Galeria Uffizi (*ca.* 1512). Não podemos dizer se se trata do original que veio pela primeira vez das mãos de Rafael; possivelmente se trata de uma cópia em algum ateliê; a maravilhosa cópia existente no Palácio Pitti foi executada por outro grande retratista rival, Ticiano. Desconhece-se o destino que teve o original.

O próprio Júlio morreu antes que ficasse terminada a *Stanza d'Eliodoro.* Rafael in-

dagava a si mesmo se aquele grande plano das quatro *stanze* chegaria a ser levado a efeito. Como podia hesitar um papa, como Leão X, que votava à arte e à poesia quase o mesmo amor profundo que tinha pela religião? O jovem artista de Urbino iria, no entanto, encontrar em Leão X o amigo mais leal; aquele gênio vivo da felicidade iria conhecer seus anos mais felizes junto a um papa também feliz.

IV. MIGUEL ÂNGELO

1. *Mocidade: 1475-1505*

Deixamos para o final o pintor e escultor favorito de Júlio II, um homem que rivalizava com o Papa em temperamento e *terribilità* e em força e profundidade de espírito — o maior e o mais triste dos artistas de que se tem registro nos anais da humanidade.

O pai de Miguel Ângelo era Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni, *podestà* da pequena cidade de Caprese, na estrada de Florença a Arécio. Lodovico afirmava ser parente distante dos condes de Canossa, um dos quais teve prazer em reconhecer o parentesco; Miguel Ângelo sempre se orgulhava de ter um ou dois litros de sangue nobre, mas pesquisas impiedosas provaram que, nesse ponto, ele estava enganado.[22] Nascido em Caprese, a 6 de março de 1475, à semelhança de Rafael, também com o nome de um arcanjo, Miguel Ângelo era o segundo de quatro irmãos. Foi amamentado nas imediações de uma pedreira de mármore, em Settignano, de modo que respirou o pó da escultura desde o nascimento; fez uma observação, mais tarde, de que havia absorvido buris e martelos juntamente com o leite de sua ama.[23] Tinha seis meses de idade quando a família se mudou para Florença. Recebeu ali alguma instrução, o bastante para capacitá-lo, anos depois, a escrever bons versos em italiano. Não aprendeu latim, tampouco se deixou dominar completamente pelas coisas da antiguidade como o fizeram muitos artistas daquele tempo. Seu espírito era hebraico e não clássico, mais protestante que católico.

Preferiu o desenho à escrita — que é uma degenerescência do desenho. O pai lastimou tal preferência, mas acabou cedendo a ela e confiou-o, como aprendiz, quando ele tinha 13 anos, a Domenico Ghirlandaio, naquela época o mais popular dos pintores de Florença. Pelo contrato, o rapaz tinha de ficar três anos com Domenico "a fim de aprender a arte da pintura"; receberia seis florins no primeiro ano, oito no segundo, 10 no terceiro e, presumivelmente, casa e comida. Miguel Ângelo, a par da instrução que recebia de Ghirlandaio, mantinha-se sempre alerta quando vagueava pelas ruas de Florença, vendo em tudo algum objeto para a arte. "Assim" — relata seu amigo Condivi — "ele costumava visitar o mercado com o intuito de estudar a forma e tonalidades das barbatanas dos peixes, a cor de seus olhos e tudo o mais que lhes dizia respeito. Reproduzia depois todos os seus detalhes em suas pinturas com a máxima diligência."[24]

Não havia feito ainda um ano que se achava na companhia de Ghirlandaio quando os fados o arrastaram para a escultura. Como muitos outros estudantes das artes, tinha entrada livre nos jardins, nos quais os Médici haviam colocado suas coleções de estátuas e obras de arquitetura antigas. Devia ter copiado algumas daquelas obras de mármore com especial interesse e habilidade, pois, quando Lourenço, desejando criar

uma escola de escultura em Florença, pediu a Ghirlandaio que lhe enviasse alguns estudantes que dessem esperanças de um futuro brilhante, Domenico enviou-lhe Francisco Granacci e Miguel Ângelo Buonarroti. O pai hesitou em deixá-lo mudar de uma arte para outra; temia que colocassem o filho como simples talhador de pedras. Na verdade, foi o que fizeram durante algum tempo com ele; encarregaram-no de talhar blocos de mármore para a Biblioteca Laurenciana. Logo, porém, o jovem começava já a fazer estátuas. Todo mundo conhece a história do fauno de mármore de Miguel Ângelo; como ele esculpiu em um pedaço de pedra a figura de um velho fauno; como Lourenço, passando por ele, observou que um fauno assim tão velho não podia ter todos os dentes e como o jovem remediou a situação quebrando, com um só golpe, um dente do maxilar superior. Satisfeito com o trabalho e a aptidão do rapaz, Lourenço levou-o para sua casa, onde o tratou como filho. O jovem artista viveu, durante dois anos (1490-2), no Palazzo Médici; comia regularmente à mesma mesa com Lourenço Policiano, Pico, Ficino e Pulci, e ouvia as mais interessantes palestras sobre política, literatura, filosofia e arte. Lourenço deu-lhe um bom quarto e concedeu-lhe cinco ducados por mês, a fim de que pudesse atender a suas despesas pessoais. Miguel Ângelo podia dispor, como bem entendesse, de quaisquer obras de arte que produzisse.

Aqueles três anos passados no palácio dos Médici poderiam ter sido um período de agradável progresso, não fosse Pietro Torrigiano. Certo dia, Pietro ofendeu-se com um gracejo de Miguel Ângelo e (assim contou ele a Cellini) "cerrando o punho, desferi-lhe tal soco no nariz que senti o osso e a cartilagem afundar-se, como biscoito, sob minhas juntas, e essa minha marca ele levará consigo para a sepultura".[25]

Naqueles mesmos anos estava Savonarola pregando o seu apaixonado evangelho de reforma puritana. Miguel Ângelo foi ouvi-lo muitas vezes. Nunca mais se esqueceu daqueles sermões, tampouco da sensação de frio em seu sangue moço, quando a voz candente do prior, anunciando o fim da Itália corrupta, cortava o silêncio da catedral apinhada de gente. Ao morrer Savonarola, algo de seu espírito pairou sobre Miguel Ângelo: o horror pela decadência moral que via em volta de si, o forte ressentimento para com o nepotismo e o sombrio pressentimento do castigo. Aquelas lembranças e temores contribuíram para formar-lhe o caráter e guiar-lhe o buril e o pincel. Deitado de costas sob o teto da Capela Sistina, lembrava-se de Savonarola; pintando o *Juízo Final*, ressuscitou-o e lançou as acusações fulminantes do frade pelos séculos afora.

Em 1492, morreu Lourenço de Médici e Miguel Ângelo voltou então para a casa paterna. Continuou com suas esculturas e pinturas. Mas logo se entregou a uma prática estranha à sua educação. O prior do hospital do Espírito Santo permitiu-lhe que dissecasse cadáveres em uma sala particular. Fez tantas dissecações que seu estômago acabou revoltando-se. Durante algum tempo vomitava quase tudo o que comia e bebia. Aprendeu, porém, anatomia. Teve uma boa oportunidade de mostrar seus conhecimentos quando Piero de Médici pediu-lhe que moldasse um gigantesco homem de neve, no pátio do palácio. Acedeu ao pedido e Piero persuadiu-o a morar novamente na casa dos Médici (janeiro de 1494).

Em fins de 1494, em um de seus muitos impulsos, atravessou Miguel Ângelo, durante o inverno, os Apeninos, fugindo para Bolonha. Diz uma história que um seu amigo sonhara que iria verificar-se logo a queda de Piero e prevenira a Miguel Ângelo sobre isso. Talvez em seu próprio entender, achava que isso se daria; chegou à conclusão de que, em Florença, possivelmente, não haveria segurança para uma criatura que fosse muito favorecida pelos Médici. Em Bolonha, estudou diligentemente os baixos-

relevos de Iacopo della Quercia na fachada de São Petrônio. Foi contratado para terminar o túmulo de São Domingos. Esculpiu-lhe um gracioso *Anjo Ajoelhado.* Algum tempo depois, os escultores de Bolonha, que se tinham organizado em sociedade, mandaram-lhe um aviso: se ele, estrangeiro e intruso, continuasse a tirar-lhes os trabalhos, liquidariam com sua pessoa por um ou outro dos muitos meios que se empregavam na Renascença. Entrementes, Savonarola havia-se apoderado de Florença e a virtude como que bafejou o ambiente. Miguel Ângelo tornou a se dirigir para aquela cidade (1495).

Encontrou um patrono na pessoa de Lourenço di Pierfrancesco, do ramo colateral dos Médici. Esculpiu para ele um *Cupido Adormecido,* o qual teve uma história estranha. Lourenço sugerira que ele manipulasse a superfície do mármore de maneira a fazê-lo parecer uma peça antiga; Miguel Ângelo agiu de acordo. Lourenco enviou o *Cupido* a Roma, onde foi vendido por 30 ducados a um negociante que, por sua vez, o vendeu por 200 ducados a Raffaello Riario, cardeal di San Giorgio. Este descobriu o embuste, devolveu o *Cupido* e recebeu de volta o dinheiro. A obra foi depois vendida a César Bórgia, o qual a deu a Guidobaldo de Urbino; César reivindicou-a ao conquistar aquela cidade e enviou-a a Isabella d'Este, que a descreveu como sendo "sem igual entre as obras dos tempos modernos".[26] Ignora-se o que se passou depois.

Com toda a versatilidade de sua capacidade, Miguel Ângelo achou difícil ganhar a vida em uma cidade onde havia quase tantos artistas quanto cidadãos. Um agente de Riario convidou-o para que fosse a Roma, assegurando-lhe que o cardeal lhe daria emprego, e que havia grande número de patronos naquela cidade. Assim, em 1496, Miguel Ângelo, cheio de esperanças, mudou-se para a capital e obteve um lugar na casa do cardeal. Riario não demonstrou ser generoso, mas Iacopo Gallo, um banqueiro, encarregou-o de esculpir um *Baco* e um *Cupido.* Um se encontra no Bargello, em Florença, e o outro, no Museu Vitória e Alberto, em Londres. O *Baco* é uma reprodução desagradável do jovem deus do vinho em estado de embriaguez. A cabeça é demasiado pequena para o corpo, como devia convir a um bêbedo inveterado; contudo o corpo é bem desenhado e polido com uma suavidade andrógena em sua textura. O *Cupido* é um jovem que mais parece atleta do que um deus do amor; é possível que o artista não tivesse dado esse nome tão incongruentemente; como escultura, é um trabalho excelente. Nele, quase no início, o artista ressaltou a obra mostrando a figura em um momento de ação. A preferência dos gregos pelo repouso na arte não encontrou nele ressonância, salvo na *Pietà;* assim — com essa mesma exceção da universalidade dos gregos em sua tendência — agiu no pintar a generalidade de seus tipos. Miguel Ângelo procurava pintar tipos que concebia em sua imaginação, porém era realista no imprimir-lhes os pormenores. Não imitava os antigos, salvo na indumentária; seu trabalho era caracteristicamente criação sua e não fruto da Renascença.

A maior obra que produziu naquela primeira estada em Roma foi a *Pietà,* que é agora uma das glórias da basílica de São Pedro. O contrato para esse trabalho foi assinado pelo cardeal Jean de Villiers, embaixador francês na corte papal (1498); o preço seria de 450 ducados ($5.625?); o prazo para sua feitura, um ano. O banqueiro amigo de Miguel Ângelo acrescentou ao contrato suas próprias garantias, aliás generosas:

> Eu, Iacopo Gallo, empenho minha palavra ao reverendíssimo Senhor, que o referido Miguel Ângelo terminará o dito trabalho dentro de um ano, o qual será um dos mais belos que tenham sido executados em mármore, e que Roma possa hoje

> exibir e que nenhum mestre de nossos dias poderá produzir melhor. Outrossim... empenho minha palavra ao referido Miguel Ângelo, que o reverendíssimo cardeal efetuará os pagamentos de conformidade com os artigos acima escritos.[27]

Há algumas falhas naquele glorioso grupo da Virgem Mãe segurando o Filho morto no colo: a roupagem parece excessiva, a cabeça da Virgem é pequena para o corpo, o rosto é o de uma mulher mais jovem que o Filho. A essa última falha que lhe apontaram, o artista — segundo relata Condivi — deu a seguinte resposta:

> Não sabeis que as mulheres castas mantêm seu frescor mais tempo que as que não o são? É o que se tinha de verificar com uma virgem, em cujo seio jamais palpitou o desejo lascivo que realmente afeta o corpo! Sim, vou mais longe ainda e ouso crer que essa flor jovem e imaculada, além de ser mantida nela em razão de causas naturais, talvez tenha sido trabalhada de maneira miraculosa, a fim de convencer o mundo quanto à virgindade e perpétua pureza de Nossa Senhora.[28]

É uma fantasia agradável e perdoável. O espectador logo se conforma com aquele rosto delicado que não demonstra sua agonia, calmo em seu sofrimento e amor; é o da mãe despojada do filho, porém resignada ante a vontade de Deus e consolada por reter nos braços, nos últimos momentos que lhe restavam, aquele corpo querido, já então sem as chagas, liberto dos insultos, descansando no regaço da mulher que o gerou, e belo até mesmo na morte. Toda a essência, tragédia e redenção da vida encontram-se naquele grupo simples: a seqüência constante de nascimentos pela qual a mulher perpetua a raça, a certeza da morte como castigo por cada nascimento, e o amor que enobrece nossa mortalidade com doçura e desafia cada morte com novo nascimento. Francisco I tinha razão quando declarou ser aquele trabalho a mais bela realização de Miguel Ângelo.[29] Em toda a história da escultura não houve ninguém que a tivesse sobrepujado, exceto, talvez, o grego desconhecido que esculpiu a *Deméter,* atualmente no Museu Britânico.

O êxito da *Pietà* proporcionou a Miguel Ângelo não somente fama, que ele, como criatura humana, muito apreciou, mas também dinheiro, o qual seus parentes se apressaram em comparticipar. Com a queda dos Médici, o pai havia perdido a pequena sinecura que Lourenço, o Magnífico, lhe havia dado; o irmão mais velho tinha ingressado em um convento; os dois irmãos mais novos tinham sido imprevidentes; Miguel Ângelo acabou sendo o principal sustentáculo da família. Queixava-se de ter de atender a tal necessidade, porém não deixava de ampará-los generosamente.

Voltou a Florença em 1501, provavelmente devido à crítica situação financeira de seus parentes. Recebeu em agosto, naquele ano, uma única encomenda. A *Operai* — a Junta de Obras — da catedral possuía um bloco de mármore de Carrara de 13 pés e meio de altura, porém era de formato tão irregular que ficara 100 anos sem ser aproveitado. A Junta perguntou-lhe se poderia esculpir nele uma estátua. O artista concordou em fazer uma tentativa; a Operai del Duomo e a Arte della Lana (Corporação da Lã) assinaram o contrato em 16 de agosto:

> Que o digno senhor Miguel Ângelo... foi escolhido para dispor, completar e terminar com perfeição a estátua *Il gigante,* de nove côbitos de altura... devendo a obra ser terminada dentro de dois anos a partir de setembro, percebendo êle o salário de seis florins de ouro por mês; que o que for necessário para a realização

desta tarefa, como seja, trabalhadores, madeira, etc., lhe será fornecido pela Operai; quando terminada a estátua a Corporação e a Operai... considerarão se ele merecerá uma recompensa maior; ficará isso à consciência de ambas.[30]

O escultor labutou naquele material durante dois anos e meio; após insana luta conseguiu esculpir nele, aproveitando-o em seu todo, a estátua de *Davi*. Em 25 de janeiro de 1504, a Operai reuniu um conselho dos principais artistas de Florença a fim de considerarem onde se devia colocar *Il gigante*, nome pelo qual chamavam a estátua. Faziam parte do conselho: Cósimo Roselli, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Giuliano e Antônio da Sangallo, Filippino Lippi, David Ghirlandaio, Perugino, Giovanni Piffero (pai de Cellini) e Piero di Cósimo. Não chegaram a um acordo. Acabaram deixando a questão para que fosse resolvida por Miguel Ângelo. Ele pediu que a estátua fosse colocada na plataforma do Pallazzo Vecchio. A *Signoria* consentiu. Contudo, a tarefa de transportar *Il gigante* da oficina, nas imediações da catedral, para o Palazzo exigiu o trabalho de 40 homens durante quatro dias; foi preciso alargar-se a passagem na parede para que aquela obra gigante pudesse entrar e despendeu-se mais 21 dias para dispô-la no lugar que devia. A estátua permaneceu 369 anos no pórtico do Palazzo, sujeita à intempérie do tempo, à garotada e à revolução. Pois, em certo sentido, era um pronunciamento radical, o símbolo daquela altiva República restaurada e a severa ameaça aos usurpadores. Os Médici, voltando ao poder em 1513, deixaram-na incólume; mas, na revolta em que foram novamente depostos (1527), um banco atirado de uma janela do palácio quebrou o braço esquerdo da estátua. Francesco Salviati e Giorgio Vasari, naquela ocasião rapazes de 16 anos, recolheram os pedaços e os guardaram. Tempos depois, um Médici, o duque Cósimo, mandou unir os fragmentos e recolocá-los no lugar. Em 1873, após ter a estátua sofrido a erosão do tempo, foi ela com muito custo transferida para a Academia das Belas-Artes, onde ocupa o lugar de honra como a mais popular figura de Florença.

A estátua foi um *tour de force* e, como tal, digna de louvores; as dificuldades de ordem mecânica foram brilhantemente superadas. Esteticamente, podem notar-se umas falhas: a mão direita é demasiado grande, o pescoço muito comprido, a perna esquerda também muito comprida abaixo do joelho, e a nádega esquerda carece de um pouco mais de saliência. Piero Soderini, o chefe daquela República, achava o nariz exagerado; Vasari conta a história — talvez a lenda — como Miguel Ângelo, ocultando na mão um pouco de pó da estátua, subiu a escada, fingiu que escarvava um pouco o nariz e deixou que caísse o pó da mão diante do *gonfaloniere;* este pronunciou-se depois a respeito, dizendo que a estátua ficara muito melhor. O efeito total da obra abafa a crítica; a esplêndida estrutura, sem ainda a saliência dos músculos dos heróis posteriores de Miguel Ângelo, a textura acabada da carne, as feições fortes e requintadas, as narinas tensas pela excitação, o cenho carregado e o olhar resoluto sutilmente imbuído de desconfiança ao encarar o temível Golias e ao preparar-se, ao mesmo tempo, para arremessar a pedra de sua funda — tudo isso faz com que *Davi* seja a mais famosa estátua do mundo, com exceção de uma apenas. (Devia ser o *Hermes* de Praxíteles, porém mais provavelmente é a Estátua da Liberdade na baía de Nova York.) Vasari era de opinião que ela "sobrepujava todas as demais estátuas antigas e modernas, latinas ou gregas".[31]

A Junta do Duomo pagou a Miguel Ângelo um total de 400 florins pelo *Davi*. Dando-se certa margem para a depreciação da moeda entre 1400 e 1500, pode calcu-

lar-se valor correspondente em aproximadamente $5.000 na moeda de 1952; parece quantia um tanto pequena para um trabalho de 30 meses; presumivelmente ele aceitara outros encargos durante aquele tempo. De fato, a Junta e a Corporação, na ocasião em que a obra do *Davi* se achava em execução, contrataram-no para esculpir estátuas, de seis pés e meio de altura, dos 12 Apóstolos, para serem colocadas na catedral. Deram-lhe o prazo de 12 anos para esse trabalho; o pagamento seria de dois florins por mês e ser-lhe-ia construída uma casa para moradia grátis. Das estátuas, resta apenas a de *São Mateus,* a metade do corpo emergindo de um bloco de pedra, à semelhança de uma figura de Rodin. Contemplando-a na Academia de Florença, compreende-se melhor o que o artista quis dizer quando definiu a escultura como a arte que "surte efeito pela força de burilar" e também, em um de seus poemas: "Nas rochas duras e cheias de arestas, a simples remoção da superfície faz surgir uma imagem, a qual mais se acentua à medida que se vai esculpindo."[32] Muitas vezes ele confessava que procurava descobrir a imagem oculta na rocha, cavando a superfície como que à procura de um mineiro soterrado.

Por volta de 1505, esculpiu para um mercador flamengo a *Madonna,* atualmente na igreja de Notre-Dame, em Bruges. Esse trabalho foi muito elogiado, porém é uma das suas mais pobres produções — a indumentária é simples e comedida, a cabeça da criança está completamente fora de proporção com o corpo, e o rosto da Virgem apresenta-se amuado como se ela sentisse que tudo fora um erro. Mais estranha ainda é a Virgem rústica na *Madonna* que ele pintou (1505) para Ângelo Doni. Na verdade, Miguel Ângelo não dava muita atenção à beleza; interessava-se pelos corpos, de preferência os do homem, e reproduzia-os, às vezes, com todos os defeitos de suas formas, outras, de maneira a despertar certa idéia, raramente, porém, com o propósito de captar a beleza e aprisioná-la em uma rocha duradoura. Na *Madonna* de Doni, ele fere o bom gosto ao colocar uma fileira de jovens nus, em um parapeito, atrás da Virgem. Não pretendia com isso imprimir uma idéia pagã; aparentemente era sincero, até mesmo cristão. Naquele quadro, assim como no *Juízo Final,* sua fascinação pelo corpo humano triunfou sobre seu espírito cristão. Miguel Ângelo achava-se também profundamente interessado na anatomia da posição, no que acontece aos membros, extremidades, estrutura e músculos ao mudar o corpo a sua pose. Assim, naquele quadro, a Virgem inclina-se para trás, aparentemente para receber sobre os ombros a criança das mãos de São José. É um excelente trabalho, mas sem vida e quase sem colorido. O artista defendeu-se muitas vezes dizendo que a pintura não era seu forte.

Miguel Ângelo não devia ter sentido, portanto, grande prazer quando Soderini o convidou (1504) para pintar um mural na Sala do Grande Conselho do Palazzo Vecchio, na ocasião em que sua *bête noire,* Leonardo da Vinci, iria também pintar a parede oposta. Ele detestava Leonardo por um sem-número de razões — pelas suas maneiras aristocráticas, suas roupas caras e pretensiosas, sua comitiva de jovens bonitos e, talvez, pelos seus maiores triunfos e renome, até então, como pintor. Não tinha certeza de que ele, um escultor, pudesse competir com Leonardo na pintura; foi coragem sua tentar fazê-lo. Usou, para o desenho preliminar, um painel de papel forrado de linho com uma área de 288 pés quadrados. Já se tinha adiantado nesse trabalho, quando recebeu um chamado de Roma; Júlio precisava do melhor escultor que se encontrasse na Itália. A *Signoria* esbravejou, mas acabou por deixá-lo partir (1505). Talvez ele não tivesse sentido deixar o lápis e o pincel e voltar para aquela laboriosa arte que tanto amava.

2. Miguel Ângelo e Júlio II: 1505-13

Miguel Ângelo devia ter percebido logo que não se sentiria satisfeito com Júlio II. Eles tinham muita coisa em comum. Ambos eram homens de têmpera: o Papa, imperioso e ardente; o artista, sombrio e altivo. Eram verdadeiros titãs em espírito e objetivos, não reconheciam qualquer superioridade da parte de outrem, não admitiam meios-termos, passavam de um grandioso projeto a outro, imprimiam suas personalidades em tudo e labutavam com tão insana energia que, quando eles morreram, parecia que toda a Itália se via esgotada e vazia.

Júlio II, seguindo o exemplo há muito estabelecido pelos cardeais, desejou para seus restos mortais um mausoléu, cujo tamanho e esplendor proclamasse sua grandeza, até mesmo para a posteridade distante e ingrata. Despertara-lhe inveja o belo túmulo que Andrea Sansovino tinha acabado de esculpir para o cardeal Ascânio Sforza em Santa Maria del Popolo. Miguel Ângelo propôs fazer-lhe um monumento colossal de 27 pés de comprimento por 18 de largura, adornando-o com 40 estátuas. Algumas simbolizariam os Estados Papais libertados; outras personificariam a Pintura, a Arquitetura, a Escultura, a Poesia, a Filosofia e a Teologia — todas reunidas pelo irresistível Papa; algumas representariam seus grandes predecessores, como, por exemplo, Moisés; duas seriam figuras de anjos — um chorando a morte de Júlio e o outro sorrindo ao vê-lo entrar no céu. No alto, ficaria um belo sarcófago para os restos mortais do Papa. Baixos-relevos de bronze seriam feitos ao longo da superfície de bronze narrando as realizações do Papa na guerra, no governo e nas artes. Tudo isso permaneceria na tribuna da basílica de São Pedro. Tratava-se de um projeto que consumiria muitas toneladas de mármore, milhares de ducados e muitos anos de vida do escultor. Júlio aprovou-o, deu a Miguel Ângelo dois mil ducados para a compra do mármore e enviou-o a Carrara com instrução para escolher o que houvesse de melhor dessa rocha. Na ocasião em que lá se achava, o artista observou um monte que dava para o mar e concebeu a idéia de esculpir nele uma gigantesca figura humana, a qual, iluminada na cabeça, poderia servir de farol para os marinheiros ao longe, mas o túmulo de Júlio fê-lo voltar a Roma. Ao chegar o mármore que tinha comprado e ao ser ele colocado numa praça, perto de sua residência nas imediações da basílica de São Pedro, todo mundo se maravilhou com sua quantidade e preço. Júlio exultou de felicidade.

O drama transformou-se em tragédia. Bramante, que desejava dinheiro para a nova basílica de São Pedro, nutriu certo desprezo por aquele titânico projeto; além disso, temia que Miguel Ângelo tomasse seu lugar de artista favorito do Papa; empregou sua influência para desviar os fundos papais e todo o interesse pela construção do túmulo proposto. Júlio, por sua vez, planejava uma guerra contra Perúgia e Bolonha (1506) e achou Marte um deus caríssimo; o túmulo deveria aguardar a paz. Entrementes, Miguel Ângelo, que não tinha recebido nenhum salário, havia despendido, na aquisição do mármore, tudo o que Júlio lhe tinha adiantado, e pago, do próprio bolso, a mobília da casa que o Papa lhe tinha arranjado. O artista dirigiu-se ao Vaticano numa sexta-feira santa (1506) para solicitar dinheiro; disseram-lhe que voltasse segunda-feira; voltou nesse dia e nos seguintes, recebendo sempre a resposta de que deveria passar depois; na sexta-feira, disseram-lhe francamente que o Papa não desejava vê-lo. Voltou para casa e escreveu uma carta a Júlio.

> Santíssimo Padre: Puseram-me fora do Palácio hoje em obediência a vossas ordens; por conseguinte, informo-vos de que, de hoje em diante, se precisardes de mim, tereis de me procurar algures, menos em Roma.[33]

Deu instruções para que lhe vendessem a mobília que havia comprado e, tomando um cavalo, rumou para Florença. Em Poggibonsi, foi alcançado por mensageiros que lhe levavam uma carta do Papa, ordenando que voltasse imediatamente a Roma. Se acreditarmos em sua própria versão (e ele era realmente sincero), sua resposta fora a seguinte: somente voltaria quando o Papa concordasse em cumprir as condições que tinha entabulado para a construção do túmulo. Prosseguiu depois viagem para Florença.

Recomeçou a trabalhar, fazendo o gigantesco desenho para *A Batalha de Pisa*. Não escolheu para tema nenhum episódio real de guerra, porém o momento em que os soldados que estavam nadando no Arno foram subitamente chamados para a ação. Miguel Ângelo não estava interessado em batalhas; queria estudar e pintar a forma nua do homem em todas as posições; tinha ali uma oportunidade para isso. Mostrou alguns homens saindo do rio, outros correndo para agarrar suas armas, uns a se esforçarem para calçar as meias nas pernas molhadas, outros ajustando apressadamente suas armaduras, e alguns correndo completamente nus para a luta. Nenhuma paisagem no fundo; Miguel Ângelo não se preocupava com paisagens ou com qualquer coisa da natureza, salvo a forma do homem. Terminado o desenho, foi ele colocado ao lado do de Leonardo na Sala do Papa, em Santa Maria Novella. Ali, os dois trabalhos dos rivais tornaram-se modelos para uma centena de artistas — Andrea del Sarto, Alonso Berruguete, Rafael, Iacopo Sansovino, Perino del Vaga, etc. Cellini, que lhe copiara o desenho por volta do ano de 1513, descreveu-o com entusiasmo quase juvenil, como "tão esplêndido na ação que nada resta da arte antiga ou moderna que possa alcançar esse mesmo grau de alto valor. Muito embora o divino Miguel Ângelo tivesse terminado, mais tarde, a grande Capela (Sistina), o fato é que não chegou a atingir mais aquele mesmo ponto culminante de sua força."[34]

Já não diríamos o mesmo. O quadro não chegou a ser pintado. Perdeu-se o desenho e apenas pequenos fragmentos é que restam das muitas cópias que foram feitas. Ao tempo em que Miguel Ângelo trabalhava nesse desenho, o Papa Júlio enviou sucessivas mensagens à *Signoria* de Florença, ordenando-lhe que o mandassem de volta para Roma. Soderini, que amava o artista e temia por sua segurança naquela capital, foi contemporizando. Após a terceira carta do Papa, pediu a Miguel Ângelo que obedecesse ao chamado, dizendo que sua teimosia poria em risco as relações pacíficas que existiam entre Florença e o papado. Miguel Ângelo exigiu um salvo-conduto que fosse assinado pelo cardeal de Volterra. Durante aquela demora, Júlio conquistara Bolonha (novembro de 1506). Enviou depois a Florença uma ordem peremptória para que o artista fosse a Bolonha a fim de atender a um encargo importante. Armado de uma carta de Soderini dirigida ao Papa, a qual pedia ao Sumo Pontífice que "o tratasse com carinho e amor", Miguel Ângelo atravessou mais uma vez as neves dos Apeninos. Júlio recebeu-o com o cenho carregado; ordenou a um bispo, que quis repreender o artista por causa de sua desobediência, que saísse da sala e, resmungando umas palavras de perdão, deu-lhe uma tarefa característica. "Quero que faças minha estátua em bronze em uma grande escala. Pretendo colocá-la na fachada de São Petrônio."[35] Miguel Ângelo sentiu-se satisfeito de voltar a empregar suas atividades na es-

cultura, embora não se julgasse seguro de poder fundir com êxito uma figura sentada e com 14 pés de altura. Júlio destinou mil ducados para esse trabalho. O artista relatou depois que despendera tudo com materiais, com exceção de quatro ducados, de maneira que tivera apenas essa recompensa por dois anos de labuta em Bolonha. A tarefa era tão desalentadora quanto a que Cellini descreveu relativamente à fundição de *Perseu* para a Loggia. "Estou trabalhando dia e noite" — escreveu o escultor a seu irmão Buonarroto — "se tivesse de recomeçar tudo, não creio que pudesse sobreviver a esse trabalho."[36] Em fevereiro de 1508, foi a estátua erguida no lugar que lhe tinham reservado, no portal principal da catedral. Miguel Ângelo regressou a Florença em março, provavelmente esperando não tornar a ver Júlio. Conforme vimos, a estátua acabou sendo fundida três anos depois para a construção de um canhão.

O Papa mandou chamá-lo quase imediatamente. Miguel Ângelo voltou novamente a Roma e magoou-se ao saber que Júlio o chamara para pintar o teto da capela de Sisto IV, e não para esculpir o grande túmulo. Hesitou em enfrentar os problemas de perspectiva na pintura de um teto a 68 pés acima do rés-do-chão. Protestou novamente, dizendo que era escultor e não pintor. Foi em vão que recomendou Rafael como sendo o homem indicado para aquele trabalho. Júlio exigiu que o fizesse; persuadiu-o também com lisonjas e comprometeu-se a pagar-lhe uma gratificação de três mil ducados. Ele temia o Papa e precisava do dinheiro. Ainda resmungando que aquele não era seu mister, empreendeu a árdua tarefa que achava incompatível com suas inclinações. Mandou vir de Florença cinco auxiliares experimentados; demoliu os rústicos andaimes que Bramante havia erguido, erigiu o seu próprio e pôs mãos à obra; mediu e delineou no mapa os 10.000 pés quadrados do teto; traçou o projeto geral, fazendo desenhos para cada espaço separado, inclusive tímpanos, as partes pendentes da abóbada e meias-luas. Haveria ao todo 343 figuras. Foram feitos muitos estudos preliminares; alguns, de modelos vivos. Terminada a forma final do desenho, foi ele levado pelos andaimes com o máximo cuidado e aplicado, com a face para baixo, na superfície caiada de afresco do lugar correspondente. As linhas da composição foram depois perfuradas, passando assim o traçado do desenho para a superfície; o desenho foi depois removido, e o escultor começou a pintar.

Miguel Ângelo trabalhou no teto da Capela Sistina mais de quatro anos — de maio de 1508 a outubro de 1512. Não foi um trabalho contínuo; houve interrupções um tanto demoradas, quando, por exemplo, teve de ir a Bolonha solicitar mais fundos a Júlio. Não trabalhou sozinho: tinha auxiliares para moer as tintas, preparar o gesso, talvez até para desenhar e pintar alguns pequenos detalhes. Certas partes dos afrescos revelam a intervenção de artistas secundários. Os cinco artistas que havia chamado a Roma foram despedidos; o estilo da concepção, desenho e colorido de Miguel Ângelo era tão diferente do deles e das tradições de Florença, que os considerou mais um empecilho do que propriamente um auxílio. Além disso, não sabia como lidar com os outros, e era um consolo para si, no alto dos andaimes, saber que estava só; podia assim pensar em paz; dava, com aquele meio, um exemplo de um mote de Leonardo: "Se estiverdes só, sereis senhor de vós mesmo." Àquelas dificuldades técnicas acrescentava-se ainda a impaciência do Papa, o qual desejava que a grande obra ficasse logo terminada. Imagine-se o velho Papa subindo àqueles frágeis andaimes, postando-se ao lado do artista, expressando sua admiração e sempre lhe perguntando quando aquilo ficaria terminado. O artista deu-lhe uma vez uma resposta que constituiu verdadeira lição em matéria de integridade: "Ficará terminado quando eu fizer

tudo o que julgar necessário para satisfazer a arte."[37] A isso retrucou Júlio encolerizado: "Queres que te atire daqui para baixo?"[38] Cedendo mais tarde à impaciência do Papa, removeu os andaimes antes que fossem dados os últimos toques. Júlio achou que se devia acrescentar um pouco de douradura em um ponto e outro, mas o artista, aborrecido, persuadiu-o a renunciar àquela idéia, dizendo que não ficariam bem enfeites dourados para os profetas e apóstolos. Miguel Ângelo, ao descer dos andaimes pela última vez, achava-se exausto, pálido e prematuramente velho. Diz uma história que seus olhos, já então há muito acostumados com a pouca luz que havia na capela, mal podiam suportar a claridade do sol;[39] reza outra história que ele achava depois mais fácil ler olhando para cima do que segurando a página debaixo dos olhos.[40]

O plano original de Júlio para o teto tinha sido apenas uma série de apóstolos; o artista convenceu-o a aceitar um projeto mais amplo e mais nobre. Dividiu a abóbada convexa em mais de 100 painéis, pintando colunas e ornatos entre eles, e fez sobressair a ilusão de três dimensões com imagens de jovens fortes, umas sustentando as cornijas, outras sentadas nos capitéis. Nos grandes painéis, que corriam ao longo da parte mais elevada do teto, Miguel Ângelo pintou episódios do Gênesis: o primeiro ato da criação separando a luz das trevas; o sol, a lua e os planetas surgindo a uma ordem do Criador — uma figura majestosa de feições severas, forte de corpo e com a barba e as vestes esvoaçantes; o Todo-Poderoso, ali mais belo na forma e feições do que no painel anterior, estende o braço direito para criar Adão, enquanto com o esquerdo segura um belo anjo; esse painel é a obra-prima de Miguel Ângelo em matéria de pintura; depois Deus, uma divindade mais velha e patriarcal, criando Eva de uma costela de Adão; Adão e Eva comendo o fruto da árvore e depois expulsos do Éden; Noé e os filhos preparando a oferenda do sacrifício ao Senhor; o dilúvio; uma celebração de Noé regada de muito vinho. Tudo nesses painéis provém do Antigo Testamento, tudo ali é hebraico; Miguel Ângelo pertence àqueles profetas que anunciavam o fim do mundo e não aos evangelistas que expunham o evangelho do amor.

Nos tímpanos dos arcos alternados, pintou magníficas figuras, como as de Daniel, Isaías, Zacarias, Joel, Ezequiel, Jeremias e Jonas. Em outros, os oráculos pagãos que se acreditava terem profetizado o advento de Cristo: a graciosa sibila da Líbia segurando um livro aberto do futuro; a morena, infeliz e poderosa sibila de Cumas; o persa estudioso; as sibilas de Delfos e Eritréia. Essas são também pinturas que rivalizam com as esculturas de Fídias; na verdade, todas sugerem uma obra de escultura. Miguel Ângelo, mergulhando numa arte diferente, transforma-a em uma arte sua. No grande triângulo de uma extremidade do teto e em dois outros, na outra extremidade, o artista cingiu-se ainda ao Antigo Testamento, pintando a ereção da imagem de uma serpente no deserto, a vitória de Davi sobre Golias, o enforcamento de Amã e a decapitação de Holofernes por Judite. Finalmente, como que por especial concessão e intenção reservada, pintou nas meias-luas e nichos arqueados acima das janelas cenas descrevendo a genealogia da Virgem Maria e de Cristo.

Nenhum daqueles quadros se iguala à *Escola de Atenas*, de Rafael, em concepção, desenho, colorido e técnica. Considerando-os, porém, em seu conjunto, constituem a maior realização de que se tem registro na história da pintura. O efeito que proporcionam, numa contemplação demorada e cuidadosa, é muito maior que o produzido pelas *stanze*. Nestas, sentimos a feliz perfeição do artista e a união urbana do pensamento cristão com o paganismo. Naquelas outras pinturas, além de percebermos o trabalho técnico, no tocante à perspectiva, ângulos e à inigualável variedade de atitu-

des, sentimos também o sopro extraordinário do gênio, quase tão criador quanto a figura esvoaçante do Todo-Poderoso ao fazer surgir Adão da terra.

Naqueles quadros, ele deu asas à sua paixão dominante. Conquanto o local fosse a capela dos papas, o tema e o objeto de sua arte foram o corpo humano. À semelhança dos gregos, interessava-se mais pela forma física do que pelo rosto e sua expressão. Há na Capela Sistina dezenas e dezenas de homens nus; poucos são os nus do sexo feminino. Não há paisagens, nenhuma vegetação, salvo na pintura da criação das plantas. Nenhum arabesco decorativo. Como nos afrescos de Signorelli, em Orvieto, o corpo do homem é o único meio de decoração bem como de representação. Signorelli foi o único pintor, assim como Iacopo della Quercia foi o único escultor, dos quais ele procurou aprender. Todo pequeno espaço que havia sido deixado livre no teto, na concepção do plano geral das pinturas, foi ocupado por uma figura nua, a qual pendia mais para a forma atlética do que para a beleza. Não havia idéia de sexualidade nelas, mas apenas a exibição constante do corpo humano como a mais alta personificação da energia, vitalidade e vida. Conquanto algumas almas tímidas protestassem contra aquela profusão de nus na casa de Deus, não há registros de que Júlio a isto tivesse oposto objeção; ele era homem de idéias largas e reconhecia a verdadeira arte quando a via. Talvez tivesse compreendido que se imortalizara, não pelas guerras que havia ganho, mas sim por dar àquela estranha e incalculável centelha divina, que havia em Miguel Ângelo, liberdade para se manifestar na abóbada da capela dos papas.

Júlio morreu quatro meses depois que ficara terminada a Capela Sistina. Miguel Ângelo beirava então seus 38 anos. Tinha-se colocado à frente de todos os escultores italianos com suas obras *Davi* e *Pietà*; com a obra que fizera naquele teto, tinha-se igualado ou superado Rafael na pintura; parecia que não lhe restava mais outro mundo para conquistar. Certamente não sonhava que tinha ainda mais meio século de vida, que sua mais famosa pintura e mais vigorosa escultura haveriam ainda de ser feitas. Ele lamentou o trespasse daquele grande Papa e perguntava-se a si mesmo se Leão X teria pela nobre arte o mesmo instinto de Júlio. Retirou-se para sua morada e aguardou a oportunidade.

CAPÍTULO XVIII

Leão X

1513—21

I O JOVEM CARDEAL

O PAPA que deu seu nome a uma das mais brilhantes e mais imorais épocas da História de Roma deveu sua carreira eclesiástica à estratégia política de seu pai. Lourenço de Médici quase havia sido destruído por Sisto IV; ele esperava que a força de sua família e a segurança de sua progênie em Florença seriam auxiliadas com a presença de um Médici no colégio dos cardeais, nos círculos interiores da Igreja. Destinou seu segundo filho, Giovanni, desde a infância, para essa posição eclesiástica. Aos sete anos (1482), o rapazelho recebeu a tonsura: logo o dotaram com benefícios *in commendam, i.e.*, fizeram-no beneficiário de propriedades da Igreja, conquanto delas vivesse afastado, mas delas recebendo o excedente das rendas. Com a idade de oito anos, deram-lhe a abadia de Font Douce, em França; aos nove anos, a rica abadia de Passignano e, aos 11, a histórica abadia de Monte Cassino. Antes de ser eleito Papa, Giovanni havia recebido 16 de tais benefícios.[1] Aos oitos anos, foi nomeado protonotário apostólico e, aos 14 anos, cardeal. (É preciso lembrar que se podia ser cardeal sem ser sacerdote e que os cardeais eram escolhidos mais pela sua capacidade e relações políticas do que pelas suas qualidades religiosas.)

O jovem prelado recebeu toda a educação que poderia ter o filho de um milionário. Cresceu entre eruditos, poetas, estadistas e filósofos; teve Marsílio Ficino como mestre; aprendeu grego com Demétrio Chalcondyles e filosofia com Bernardo da Bibbiena, o qual veio a ser um de seus cardeais. Foi com as coleções de obras de arte e conversações dentro e fora do palácio do pai que adquiriu o gosto pelas coisas belas, o que nele se tornou quase uma religião em seus anos maduros. Do pai, talvez, aprendera a generosidade excessiva e, às vezes, até mesmo imprudente, e uma maneira de viver alegre quase epicurista, o que haveria de caracterizar seu cardinalato com resultados importantes para o mundo cristão. Aos 13 anos, ingressou na universidade que o pai havia restabelecido em Pisa; ali, durante três anos, estudou Filosofia, Teologia e Direito Civil e Canônico. Quando, aos 16 anos, permitiram livremente sua admissão no Colégio dos Cardeais em Roma, Lourenço para lá o enviou (12 de março de 1492) com uma das mais interessantes cartas da história:

> Vós e todos nós que estamos interessados em vosso bem-estar devemos julgar-nos altamente favorecidos pela Providência, não somente pelas muitas honrarias e benefícios concedidos a nossa casa, como também mais particularmente por nos ter sido dada, através de vossa pessoa, a maior distinção de que até então gozamos. Esse

favor, por si só de grande importância, torna-se ainda maior, dadas as circunstâncias que o acompanham e especialmente se considerarmos vossa pouca idade e nossa situação no mundo. A primeira coisa, pois, que gostaria de sugerir-vos é de serdes grato a Deus e lembrardes constantemente de que não é devido a vossos méritos, prudência ou solicitude que tal acontecimento se verificou, mas sim devido ao favor de Deus, favor que somente podereis pagar levando uma vida devota, casta e exemplar. Vossas obrigações para a execução de tais deveres tornam-se ainda maiores, porquanto, em vossos primeiros anos, haveis dado demonstrações razoáveis de que em idade mais madura iríeis produzir tais frutos... Esforçai-vos, portanto, por suavizar os encargos de vossa prematura e honrosa posição levando uma vida regular e perseverando nos estudos que convêm a vossa situação. Proporcionou-me grande satisfação saber que, no decurso do ano passado, havíeis confessado e comungado freqüentemente, por vossa livre iniciativa; a verdade é que não concebo haver meio melhor de se obter o favor do céu, qual o de nos habituarmos à prática dessas obrigações e outras semelhantes...

Sei perfeitamente que ireis agora residir em Roma, esse antro de todas as iniqüidades, e que irão aumentar as dificuldades para que possais conduzir-vos de conformidade com esses conselhos. A influência dos exemplos é, por si mesma, coisa que prevalece; provavelmente ireis encontrar pessoas que se esforçarão por corromper-vos ou atrair-vos para o vício, pois, como podereis perceber, não é sem inveja que irão considerar o terdes atingido tão cedo uma grande honraria, e aqueles que não puderam impedir, que a recebesseis, esforçar-se-ão por diminuí-la, procurando fazer com que percais a boa estima do povo, precipitando-vos, com isso, no abismo em que eles mesmos caíram. Nessa tentativa, eles esperam ser coroados de êxito por considerar o quanto sois moço ainda. A tais dificuldades deveis opor a maior firmeza, porquanto presentemente existe pouca virtude entre os irmãos do Colégio. Na verdade reconheço que vários deles são homens bons e ilustrados, cujas vidas são exemplares e os quais eu vos recomendaria como modelos para vossa conduta. Igualando-vos a ele sereis mais conhecido e estimado, em proporção a vossa idade e à peculiaridade de vossa situação, o que vos distinguirá de vossos colegas. Evitai, por conseguinte, as imputações dos hipócritas; guardai-vos de todas as ostentações, quer em vossa conduta quer em vossas palavras; não afeteis austeridade nem demonstreis ser demasiado sério. Espero compreendais e pratiqueis o que aconselho melhor do que posso exprimi-lo.

Ainda desconheceis a grande importância do caráter que tendes de manter, pois sabeis muito bem que todo o mundo cristão progrediria se os cardeais fossem o que deviam ser; pois, em tal caso, haveria sempre um bom papa, do qual depende materialmente a tranqüilidade do mundo cristão. Esforçai-vos, pois, por agir de maneira tal que, imitado pelos demais, possamos receber a bênção universal. Não seria pouco difícil dar-vos uma orientação particular no tocante a vossa conduta e conversações. Apenas recomendarei que em vossas relações com os cardeais e outros homens de posição, seja a vossa linguagem despretensiosa e respeitosa... Nessa primeira visita a Roma, seria mais aconselhável ouvirdes os outros do que falardes muito...

Nas grandes celebrações públicas fazei com que vossa equipagem e vestes fiquem um tanto mais abaixo do que acima da mediocridade. Uma casa confortável e uma família bem organizada serão preferíveis a uma grande comitiva e a uma esplêndida residência... Sedas e jóias são coisas que não assentam a pessoas de vossa posição. Demonstrareis melhor vosso gosto no adquirirdes algumas peças elegantes da antiguidade ou no colecionardes belos livros e em terdes companheiros letrados e bem-educados, mais qualidade que quantidade. Convidai as pessoas para irem a vossa casa; que elas possam ir mais vezes a vossa casa do que vós a delas. Não o façais, porém, com muita freqüência. Alimentai-vos frugalmente e fazei suficientes exercícios, pois aqueles que envergam vosso hábito, não tomando grandes precauções,

acabam contraindo enfermidades... Não confieis demais nos outros. Há uma regra que gostaria de recomendar à vossa atenção com preferência a todas as outras: Levantai cedo pela manhã. Isso, além de contribuir para vossa saúde, capacitar-vos-á para tratar das questões do dia; como há várias obrigações inerentes à vossa situação, tais como a prática dos ofícios divinos, estudos, audiências, etc., vereis que a observância desse conselho será da maior utilidade. Provavelmente vos procurarão a fim de intercederdes junto ao Papa na obtenção de favores em determinadas ocasiões. Acautelai-vos, porém, no sentido de não o incomodardes muito, pois seu temperamento o leva a ser mais liberal para aqueles que menos o aborrecem com suas solicitações. Deveis observar esse conselho a fim de que não lhe desagradeis, lembrando, também, que, quando tiverdes que conversar com ele, devereis abordar assuntos mais agradáveis. Se fordes obrigado a pedir-lhe algum favor, fazei-o com aquela modéstia e humildade que tanto agradam ao seu espírito. Adeus.[2]

Lourenço morreu menos de um mês depois. Giovanni mal chegou àquele "antro de iniqüidades", teve de voltar, às pressas, a Florença a fim de apoiar seu irmão mais velho, Piero, numa herança muito precária em questões de autoridade política. Foi uma das raras desventuras de Giovanni o encontrar-se novamente em Florença por ocasião da queda de Piero. A fim de escapar da sanha dos cidadãos contra a família Médici, disfarçou-se de frade franciscano, atravessou a multidão hostil sem ser reconhecido e foi pedir guarida no mosteiro de São Marcos, que recebera um sem-número de dotações de seus antepassados, mas que naquele tempo encontrava-se sob a direção do inimigo de seu pai, Savonarola. Os frades recusaram-se a acolhê-lo. Ocultou-se, por algum tempo, em um subúrbio e tratou depois de atravessar as montanhas a fim de se unir a seus irmãos em Bolonha. Como não apreciava Alexandre VI, evitou passar por Roma; durante seis anos viveu como fugitivo ou exilado, mas, ao que parece, não lhe faltou dinheiro. Visitou a Alemanha, Flandres e a França com seu primo Giulio (que foi depois o Papa Clemente VII) e alguns amigos. Finalmente, reconciliado com Alexandre, fixou residência em Roma (1500).

Tornou-se benquisto em Roma. Era modesto, afável e generoso sem ostentação. Enviou presentes substanciais a seus velhos mestres Policiano e Chalcondyles. Colecionava livros e objetos de arte. Mesmo as suas rendas mal bastavam para a ajuda que prestava aos poetas, artistas, músicos e pessoas letradas. Apreciava todas as artes e encantos da vida; Guicciardini, que não se mostrava muito amigo dos papas, descrevendo-o, disse que "ele tinha a reputação de ser uma pessoa casta e de costumes irrepreensíveis",[3] e Aldo Manucci teceu-lhe um cumprimento pela "sua vida devota e impecável".[4]

Teve novas vicissitudes quando Júlio II o nomeou legado papal para governar Bolonha e a Romagna (1511). Acompanhou o exército até Ravena; andava desarmado, em meio da batalha, encorajando os soldados; permaneceu muito tempo no campo da derrota ministrando sacramentos aos moribundos e foi capturado por um destacamento grego a serviço dos franceses vitoriosos. Levado, como prisioneiro, a Milão, ficou satisfeito ao verificar que até mesmo os soldados franceses pouca atenção dispensavam aos cardeais do cisma e a seu concílio errante, e o procuravam ansiosos por receber sua bênção, absolvição e, talvez, algo de sua bolsa. Escapou de seus benevolentes captores e foi unir-se às forças espanholas do Papa, as quais saquearam Prato e conquistaram Florença; trabalhou com seu irmão Giuliano na restauração dos Médici no poder (1512). Meses depois foi chamado a Roma a fim de participar da eleição de um sucessor de Júlio.

Estava ainda com 37 anos e mal pensava que ele mesmo seria eleito papa. Entrou no conclave carregado em uma liteira, pois estava sofrendo de uma fístula no ânus.[5] Após uma semana de debates, aparentemente sem que houvesse simonia, Giovanni de Médici foi eleito sumo pontífice (11 de março de 1513), recebendo o nome de Leão X. Não era ainda sacerdote, mas essa falha foi remediada em 15 de março.

Foi surpresa e, ao mesmo tempo, satisfação para todos. Após aquelas pesadas intrigas de Alexandre VI e César Bórgia, as guerras, turbulências e caprichos de Júlio II, era um alívio saber que um jovem, já caracterizado por sua boa índole, tato, cortesia e generosa proteção às letras e às artes, ia agora adorar dirigir a Igreja, presumivelmente pela rota da paz. Alfonso de Ferrara, que havia sido combatido inexoravelmente por Júlio, não receou ir a Roma. Leão reintegrou-o em todas as suas funções ducais. Cheio de gratidão, o príncipe segurou o estribo para que Leão X subisse no cavalo que o devia conduzir na procissão de coroação de 17 de março. Aquelas primeiras cerimônias revestiram-se de uma suntuosidade sem precedentes e custaram mais de 100.000 ducados.[6] O banqueiro Agostino Chigi forneceu um carro alegórico, no qual um dístico em latim proclamava esperançosamente: "Primeiro reinou Vênus (Alexandre), depois, Marte (Júlio) e agora é Palas (Sabedoria) quem governa." Circulou um epigrama mais forte: "Marte já se foi, agora é Palas, mas eu serei sempre Vênus."[7] Os poetas, escultores, pintores e ourives exultaram de alegria; os humanistas prometeram reviver a era de Augusto. Jamais um homem havia subido ao sólio sob mais favoráveis auspícios e com a aprovação popular.

O próprio Leão X, se dermos crédito aos cronistas daquele tempo, disse, gracejando, a seu irmão Giuliano: *Godiamoci il papato, poichè Dio ci l'ha dato* — "Gozemos o papado, pois que Deus no-lo deu."[8] Essa observação, possivelmente apócrifa, não indicava irreverência, porém um espírito alegre, pronto a ser generoso e feliz, inegavelmente não percebendo, em sua boa sorte, que metade do mundo cristão se sentia revoltada contra a Igreja.

II. O PAPA FELIZ

Leão X deu início a seu pontificado com boas medidas. Perdoou os cardeais que haviam organizado o concílio contrário em Pisa e Milão; terminara assim aquela ameaça de Cisma. Prometeu — e manteve a promessa — abster-se de tocar nas propriedades deixadas pelos cardeais. Reinstalou o Concílio de Latrão, saudando os delegados em seu primoroso latim. Efetuou algumas pequenas reformas eclesiásticas e reduziu os tributos; seu edital exigindo maiores reformas (3 de maio de 1514) encontrou, porém, tanta oposição dos funcionários, cujas rendas seriam por ele afetadas, que não se esforçou muito para pô-lo em vigor.[9] "Vou pensar no caso e ver como poderei satisfazer a todos",[10] disse. Esse era seu caráter, e seu caráter foi o que pesou em seu destino.

O retrato que dele fez Rafael (Pitti), pintado entre 1517 e 1519, não é tão bem conhecido quanto o de Júlio; disso, porém, em parte, é Leão X o culpado: havia, nesse caso, menos profundidade de pensamento, menos heroísmo nas ações e menos valor na alma interior para dar majestade ao rosto e ao porte. A pintura é impiedosa. É a de um homem maciço, a estatura um pouco acima da mediana, o mesmo se dando com o peso — a chocante obesidade dissimulada sob um manto de veludo branco forrado de pele e uma capa de cor escarlate; as mãos macias e moles, os dedos sem os muitos

anéis que normalmente os adornavam; um vidro de aumento para auxiliar seus olhos míopes; a cabeça redonda e de faces cheias, os lábios grossos e papadas; nariz e orelhas grandes; algumas linhas duras descendo do nariz até aos cantos da boca; os olhos pesados e a testa levemente franzida. Eis ali, naquele quadro, o Papa Leão X desiludido com a diplomacia e talvez aborrecido com a grosseira Reforma e não o caçador e musicista alegre, o generoso patrono e o culto hedonista, cuja ascensão ao trono tanto havia alegrado Roma. Para se lhe fazer justiça, torna-se necessário acrescentar esse registro ao quadro. Um homem é simultaneamente muitos homens, para criaturas e tempos diferentes. Nem mesmo o maior dos retratistas poderá mostrar todas essas particularidades num rosto, em um só momento.

A qualidade básica em Leão X, nascida de sua vida afortunada, era a sua boa índole. Tinha sempre uma palavra amável para todo mundo; via em todos — exceto nos protestantes (os quais não chegava a compreender) — o seu lado melhor e mostrava-se tão generoso para tantas criaturas, que essa filantropia em profusão, que envolvia pesados desembolsos dos cristãos, contribuiu para o advento da Reforma. Muito ouvimos de sua cortesia, tato, afabilidade e de seu jovial humor até mesmo na doença e na dor. (Sua fístula, que constantemente era submetida a operações, voltava sempre e, às vezes, tornava-lhe a locomoção verdadeira agonia.) Tanto quanto podia, deixava que os outros levassem suas próprias vidas. Sua moderação e bondade cederam à severidade quando descobriu alguns cardeais conspirando contra sua vida. Às vezes mostrava-se inexorável, como com Francesco Maria della Rovere, de Urbino, e Gianpaolo Baglioni, de Perúgia.[11] Sabia mentir como um diplomata quando o tinha que fazer, e, uma vez ou outra, nesse particular, levava a palma aos ardilosos estadistas que o procuravam envolver. A maior parte das vezes era humano, como, por exemplo, quando proibiu (em vão) a escravização dos índios americanos e esforçou-se por reprimir a ferocidade da Inquisição de Fernando, o Católico.[12] A despeito de seu mundanismo, Leão X cumpria conscientemente todos os seus deveres religiosos, observava os jejuns e não reconhecia nenhuma contradição entre a religião e a alegria. Acusaram-no de ter dito a Bembo: "É bem conhecido em todas as eras o quanto nos tem sido proveitosa essa fábula sobre Cristo"; contudo, a única autoridade sobre isso advém de um violento trabalho de polêmica — *The Pageant of Popes* — escrito por volta de 1574 por um obscuro inglês, John Bale; tanto o livre-pensador Bayle como o protestante Roscoe rejeitam essa história, tachando-a de invencionice.[13]

Seus prazeres iam desde a filosofia até aos bufões. Tinha aprendido, à mesa do pai, a apreciar a poesia, escultura, pintura, música, caligrafia, iluminuras, tecidos, vasos, adornos de vidro — todas essas formas do belo, exceto sua fonte e norma, a mulher. Conquanto sua apreciação pelas artes fosse muito indiscriminada para que lhe pudesse orientar o gosto, continuou a manter em Roma as magnânimas tradições de seus antepassados de Florença — a proteção aos artistas e poetas. Era sobremodo bonachão para que pudesse levar a filosofia a sério; sabia o quanto são precárias todas as conclusões e não atormentou o espírito com a metafísica depois que deixara o colégio. Às refeições, mandava ler livros para ele, geralmente versando sobre história, ou ouvia música. Nisso, seu gosto era firme; tinha bom ouvido e voz melodiosa. Mantinha vários músicos na corte e pagava-lhes com liberalidades. O *improvisatore* Bernardo Accolti (chamado Único Aretino em virtude de ter nascido em Arécio e de possuir inigualável facilidade de improvisar versos e melodias) pôde, com os ordenados que Leão X lhe pagou, comprar o pequeno ducado de Nepi. Um judeu, tocador de

alaúde, ganhou um castelo e o título de conde; o cantor Gabriele Merino foi nomeado arcebispo.[14] Sob os cuidados de Leão X, e por ele estimulado, o coro do Vaticano atingiu um grau de excelência sem precedentes. Rafael, muito acertadamente, pintou o Papa lendo um livro de música sacra. Leão X colecionava instrumentos musicais tanto pela sua beleza como pelo seu som. Um deles era um órgão adornado de alabastro e que Castiglione julgou o mais belo que até então tinha visto e ouvido.

Leão X gostava também de manter em sua corte certo número de homens espirituosos e bufões. Isso estava de acordo com o costume do seu pai e dos reis daquele tempo e não chocava completamente Roma, que apreciava a pilhéria em seguida à riqueza e aos prazeres sensuais. A nosso ver de pósteros, parece ofensivo que pilhérias leves ou pesadas tivessem ecoado na corte papal ao tempo em que a Reforma avassalava a Alemanha. Leão X divertia-se ao ver um de seus monges bufões engolir um pombo de uma só vez ou 40 ovos, um em seguida ao outro.[15] Recebeu com prazer de uma embaixada portuguesa um elefante branco — trazido da Índia — que se ajoelhava três vezes quando se encontrava com Sua Santidade.[16] Se lhe levavam uma pessoa, cujo espírito ou deformidade ou imbecilidade pudesse despertar-lhe prazer, constituía isso um "abre-te Sésamo" para seu coração.[17] Parecia que, entregando-se a tais divertimentos, uma vez ou outra, esquecia-se de suas dores físicas e aliviava o espírito das preocupações do mundo, prolongado assim a vida.[18] Havia algo de criança nele que desarmava os que o cercavam. Às vezes, jogava cartas com os cardeais, permitindo que o povo assistisse ao jogo e depois distribuía peças de ouro aos espectadores.

A caça era a diversão que mais apreciava. Esse esporte controlava a tendência que tinha para engordar e permitia-lhe gozar o ar livre dos campos depois de algum tempo encerrado no Vaticano. Mantinha um grande estábulo com uma centena de cavalariços. Costumava dedicar quase todo o mês de outubro à caça. Os médicos aprovavam plenamente tal hábito, mas seu mestre-de-cerimônias, Páris de Grassis, queixava-se de que ele ficava tanto tempo com suas pesadas botas que "ninguém podia beijar-lhe os pés" — o que lhe provocava boas risadas.[19] Obtemos um aspecto do Papa mais interessante que o que nos oferece a pintura de Rafael, quando lemos como os aldeões vinham cumprimentá-lo, ao passar ele pelas estradas, ocasião em que eles lhe ofereciam seus modestos presentes, os quais ele retribuía tão generosamente, que todos aguardavam ansiosamente sua temporada de caça. Às moças pobres que viviam entre eles, Leão X costumava dar dotes para o casamento; pagava as dívidas dos enfermos, dos velhos e dos pais de família numerosa.[20] Toda aquela gente simples amava-o mais sinceramente que as duas mil pessoas que constituíram sua *ménage* no Vaticano. (O retiro favorito naquelas caçadas de Leão X era a Villa Magliana. Construída por Sisto IV, aumentada por Inocêncio VIII e Júlio II, havia sido adornada para este último com afrescos de Apolo e as Musas, pintados pelo umbriano Giovanni de Pietro [Lo Spagna]. Rafael pintou para a capela da vila [entre 1513 e 1520] três afrescos, dos quais dois ainda existem no Louvre; provavelmente também serão da lavra de Lo Spagna, copiados, porém, dos desenhos de Rafael.)[21]

Contudo, a corte de Leão X não era mero centro de diversões e alegria. Era também o lugar onde se encontravam estadistas de responsabilidade, e Leão X era um deles; era o centro da inteligência e do espírito de Roma, o local onde letrados, educadores, poetas, artistas e musicistas eram bem recebidos e hospedados, o cenário de solenes funções eclesiásticas, cerimoniosas recepções diplomáticas, banquetes caríssimos, representações teatrais, saraus musicais, recitações de poetas e exibições de arte. Era in-

discutivelmente a corte mais requintada do mundo, naquele tempo. Os esforços dos papas, desde Nicolau V até o próprio Leão X, no sentido de melhorar e adornar o Vaticano e nele reunir os gênios da literatura e da arte e os mais eficientes embaixadores da Europa, fizeram da corte de Leão X o zênite, não apenas da arte (pois esta viera com o reinado de Júlio), mas também da literatura, tornando-a um brilhante cenário da Renascença. No tocante à simples quantidade de cultura, jamais a História vira quadro semelhante, nem mesmo na Atenas de Péricles ou na Roma de Augusto.[22]

A própria cidade de Roma prosperava e expandia-se à medida que Leão X ia colhendo o ouro que fluía pelas suas artérias econômicas. No decurso de 13 anos, depois de sua ascensão — disse o embaixador — foram construídas 10.000 casas em Roma, na maior parte por elementos que haviam chegado do norte da Itália em seguida ao movimento da Renascença. Nela se aglomeraram particularmente os florentinos para colher os frutos do pontificado de um patrício. Paolo Giovio, que se mudara para a corte de Leão X, calculara a população de Roma em 85.000 almas.[23] Não era ainda uma cidade tão bonita como Florença ou Veneza, mas era geralmente considerada o centro da civilização ocidental; Marcello Alberini, em 1527, chamou-a "o ponto de reunião do mundo".[24] Leão X, em meio a seus divertimentos e negócios estrangeiros, regulou a importação e o preço dos mantimentos, aboliu monopólios e açambarcamentos, reduziu os tributos, ministrou justiça com imparcialidade, esforçou-se por drenar os pântanos de Pontino, fomentou a agricultura na Campânia e continuou a obra de Alexandre e Júlio, abrindo ruas novas em Roma e melhorando as antigas.[25] À semelhança de seu pai em Florença, organizou *circenses* bem como *panem*, contratou artistas para planejar festas suntuosas, estimulou as festividades do carnaval e permitiu até que se fizessem touradas na praça de São Pedro. Desejava que o povo partilhasse da felicidade e alegria daquela nova Idade do Ouro.

A cidade tomou ao pé da letra a deixa do Papa: a alegria e o prazer reinaram por toda parte. Prelados, poetas, parasitas, alcoviteiros e prostitutas apressaram-se a ir para Roma a fim de se beneficiarem daquela chuva de ouro. Os cardeais — dotados pelos pontífices, e sobretudo por Leão X, de inúmeros benefícios que lhes traziam rendas de todas as partes da cristandade latina — achavam-se mais ricos que a antiga nobreza, a qual começava a decair econômica e politicamente. Alguns cardeais tinham um rendimento de 30.000 ducados por ano ($375.000?).[26] Viviam em suntuosos palácios, muitos servidos por 300 criados,[27] palácios esses adornados com toda a arte e luxo que se conheciam até então. Tais cardeais não se tinham propriamente na conta de eclesiásticos; eram estadistas, diplomatas e administradores; eram o Senado Romano da Igreja Católica e desejavam viver como senadores. Mostravam-se indiferentes às críticas dos estrangeiros que esperavam mantivessem eles a abstinência e continência dos sacerdotes. Como muitos homens de sua época, julgavam a conduta não pelos padrões morais mas sim pelos padrões estéticos; alguns mandamentos podiam ser infringidos com impunidade se se fizesse isso com cortesia e gosto. Cercavam-se de pajens, musicistas, poetas e humanistas e, de quando em vez, jantavam com cortesãs elegantes.[28] Queixavam-se de que seus salões encontravam-se normalmente sem a presença de mulheres; "toda a cidade de Roma" — segundo o cardeal Bibbiena — "diz que aqui só falta uma madona para avivar a corte".[29] Tinham inveja de Ferrara, Urbino e Mântua e rejubilaram-se quando Isabella d'Este veio espalhar seus mantos e sua graça feminina sobre suas festas.

Estavam no clímax as boas maneiras, o bom gosto, as boas palestras e a apreciação

da arte. Havia prodigalidade no patrocínio às artes e às letras. Havia círculos cultos em capitais menores, e Castiglione preferiu o tranqüilo ambiente de Urbino àquela civilização cosmopolita mais barulhenta e mais mundana de Roma. Urbino, porém, era uma pequena ilha de cultura, ao passo que Roma era uma grande corrente, um mar. Lutero, ao vê-la, sentiu-se chocado e renegou-a; Erasmo, que também a viu, sentiu-se arrebatado.[30] Dezenas e dezenas de poetas proclamaram que haviam voltado os *Saturnia regna*.

III. OS LETRADOS

No dia 5 de novembro de 1513, Leão X expediu uma bula unindo duas empobrecidas instituições de ciências: o *Studium sacri palatii* — o Colégio do Sacro Palácio, *i.e.*, o Vaticano — e o *Studium urbis* — o Colégio da Cidade; ambos constituíram a Universidade de Roma e ficaram instalados em um edifício que se tornou logo conhecido pelo nome de Sapienza.[31] Os dois colégios tinham prosperado durante o pontificado de Alexandre; decaíram muito, porém, no tempo de Júlio, o qual desviou seus fundos para a guerra, preferindo a espada ao livro. Leão X sustentou generosamente a nova universidade, até o momento em que se viu também envolvido no dispendioso jogo de destruição entre estados rivais. Deu à universidade uma plêiade de devotados letrados; logo ela contou com 88 professores dos quais 15 só para a faculdade de medicina — recebendo de 50 a 530 florins ($625 a 6.625?) por ano. Leão X, nos primeiros anos de seu pontificado, esforçou-se por fazer daqueles colégios reunidos a universidade mais culta e mais florescente da Itália.

Deveu-se a ele o criar-se nela o estudo das línguas semitas. Dedicou-se na universidade de Roma uma cadeira ao ensino do hebraico; Teseo Ambrogio foi nomeado lente de siríaco e caldeu na Universidade de Bolonha. Leão X acolheu com grande prazer uma gramática hebraica escrita por Agacio Guidacerio e que lhe foi dedicada. Sabendo que Sante Pagnini estava traduzindo o Antigo Testamento do original hebraico para o latim, o Papa pediu para ver o trabalho; gostou da tradução e comprometeu-se imediatamente a arcar com as despesas daquele laborioso empreendimento.

Foi também Leão X quem restabeleceu os estudos do grego que tinham começado a perder interesse. Convidou para que fosse a Roma o velho erudito João Lascaris, que estivera ensinando esse idioma em Florença, França e Veneza; organizou com ele a Academia Grega, em Roma, parte da universidade. Ao discípulo de Lascaris, Marco Musuro, principal auxiliar de Manucci, Bembo escreveu, em nome de Leão X (7 de agosto de 1513), uma carta solicitando a esse letrado que conseguisse na Grécia "dez jovens ou mais que julgasse conveniente, de boa cultura e disposições virtuosas, que pudessem formar um seminário de estudos liberais e com os quais os italianos pudessem aprender a manejar devidamente a língua grega".[32] Um mês depois Manucci publicou a edição das obras de Platão que Musuro havia terminado e o grande impressor dedicou o trabalho ao Papa. Leão X, retribuindo a oferenda, concedeu a Aldo, por 15 anos, o privilégio exclusivo de imprimir novamente os livros gregos ou latinos que ele, Aldo, já tivesse imprimido ou quisesse publicar nesse período; todos os que infringissem tal privilégio seriam, de conformidade com aquela concessão, excomungados e sujeitos a penalidades; esse *privilegium ad imprimendum solum* foi, na Renascença, o meio de se proporcionar a um impressor um *copyright* sobre as edições que ele havia pago para preparar. Leão X acrescentou àquele privilégio uma recomen-

dação especial, a de que as publicações de Aldo deveriam ter um preço módico, como de fato tiveram. A Academia Grega foi instalada na casa dos Colocco, no Quirinal; ali se instalou uma máquina para imprimir livros didáticos para os estudantes. Fundou-se, mais ou menos naquele tempo, uma academia semelhante em Florença, a Academia dos Médici, destinada ao estudo do grego. Com o estímulo de Leão X, Varino Camerti, que latinizou seu nome para Favorinus, compilou o melhor dicionário greco-latino até então publicado no mundo da Renascença.

O entusiasmo do Papa pelos clássicos era quase uma religião. Ele aceitou dos venezianos "a omoplata de Tito Lívio" com a mesma devoção como se se tratasse da relíquia de algum grande santo.[33] Logo depois de sua ascensão, anunciou que recompensaria regiamente toda pessoa que lhe conseguisse manuscritos inéditos da literatura antiga. Como o pai, instruiu seus emissários e representantes nos países estrangeiros para que procurassem e comprassem para ele manuscritos de autores pagãos, ou cristãos antigos de certo valor; às vezes, despachava emissários especialmente para esse fim, com cartas aos reis e príncipes solicitando cooperação nas pesquisas. Ao que parece, os agentes às vezes furtavam os manuscritos que não conseguiam adquirir; foi aparentemente o caso com os primeiros seis livros de Tácito, os *Anais*, encontrados no mosteiro de Corvey, na Vestfália, pois vimos uma interessante carta ao agente papal Heitmers, escrita por Leão X ou em nome dele, depois de ter sido feita a impressão e publicação dos *Anais*:

> Enviamos um exemplar dos livros revistos e impressos, em bela encadernação, ao abade e aos monges, a fim de que eles possam colocá-lo em sua biblioteca em substituição do que dali foi tirado. A fim de que eles possam compreender que esse furto lhes redundou mais em benefício que em prejuízo, concedemo-lhes a eles bem como à sua igreja indulgência plenária.[34]

Leão X entregou o manuscrito furtado a Filippo Beroaldo com instruções para corrigir e rever o texto e imprimi-lo depois em forma elegante, porém conveniente. Disse ele na carta em que dava tais instruções:

> Acostumamo-nos, mesmo em nossos primeiros anos, a pensar que nada mais excelente ou mais útil foi dado pelo Criador à humanidade — se excetuarmos apenas o conhecimento d'Ele e o verdadeiro culto que lhe rendemos — do que os estudos que, além de ornamentar e guiar a vida do homem, aplicam-se utilmente a cada situação em particular, consolando-o na adversidade e alegrando-o honrosamente na prosperidade; sem esses estudos ficaríamos privados de toda a graça da vida e de todo o verniz da sociedade. A segurança e a extensão deles parecem depender principalmente de duas circunstâncias: do número de homens letrados e do amplo suprimento de textos excelentes. Quanto à primeira, esperamos, com o auxílio da bênção divina, mostrar, de maneira ainda mais evidente, nosso grande desejo e disposição de recompensar e honrar seus méritos, o que, aliás, tem sido nosso maior prazer desde muito tempo... Com respeito à aquisição de livros, agradecemos a Deus o termos também agora a oportunidade de promover essa vantagem para a humanidade.[35]

Leão X foi de opinião que a Igreja devia julgar qual a literatura a ser determinada e que fosse de vantagem para a humanidade, pois renovou o edito de Alexandre para o estabelecimento da censura episcopal dos livros.

No saque do Palácio dos Médici (1494), alguns dos livros que haviam sido colecionados pelos antepassados de Leão X ficaram dispersos. A maioria, porém, foi comprada pelos monges de São Marcos; esses volumes, então salvos, foram readquiridos por Leão, quando ainda cardeal, pela importância de 2.652 ducados ($33.150?) e transferidos para seu palácio em Roma. A Biblioteca Laurenciana foi devolvida a Florença depois da morte de Leão X; veremos mais tarde a nova sorte que lhe foi reservada.

A Biblioteca do Vaticano aumentara de tal maneira que foi preciso um corpo de letrados para cuidar dela. Quando Leão X subiu ao trono, o chefe dos bibliotecários era Tommaso Inghirami — nobre e poeta, espírito de escol que se sobressaía em uma sociedade de brilhantes talentos, e um ator, cujo êxito no papel de Fedra, na peça *Hipólito*, de Sêneca, trouxera-lhe o apelido de Fedra. Ao morrer ele em um acidente de rua, em 1516, substituiu-o no cargo de bibliotecário Filippo Beroaldo, o qual dividia suas afeições entre Tácito e a culta cortesã Impéria, e escrevia poesias em um latim tão excelente que delas recebeu seis diferentes traduções para o idioma francês, uma por Clément Marot. Girolamo Aleandro ou Aleander, que se tornou bibliotecário em 1519, era homem de têmpera, saber e alta capacidade. Falava latim, grego e hebraico com tanta fluência, que Lutero erroneamente o chamou de judeu. Na Dieta de Augsburgo (1520), esforçou-se com mais paixão que sabedoria por conter a maré do protestantismo. Paulo III fê-lo cardeal (1538), porém quatro anos depois morria vítima dos muitos cuidados que tinha com a saúde, e do excesso de drogas que tomava.[36] Ficou indignadíssimo com seu definhamento aos 62 anos e escandalizou os amigos com a revolta que manifestava contra os processos da Providência.[37]

Tornaram-se numerosas as bibliotecas particulares em Roma. O próprio Aleandro tinha considerável coleção de livros que acabou legando a Veneza. O cardeal Grimani, que Erasmo invejava, possuía oito mil volumes em várias línguas; deixou-os à igreja de São Salvador em Veneza, onde foram destruídos por um incêndio. O cardeal Sadoleto tinha valiosa biblioteca, a qual colocou em um navio a fim de ser enviada para a França; perdeu-se no mar. A biblioteca de Bembo sobressaía-se com as obras de poetas da Provença e manuscritos originais — como, por exemplo, os de Petrarca; esta coleção foi para Urbino e daí para o Vaticano. Leigos ricos, como Agostino Chigi e Bindo Altoviti, imitavam os papas e cardeais colecionando livros, contratando artistas e protegendo poetas e letrados.

Foi sem precedentes a abundância de poetas e letrados em Roma, ao tempo de Leão X, e não teve paralelo mesmo mais tarde. Muitos cardeais eram também letrados; alguns, como Egídio Canísio, Sadoleto e Bibbiena, foram nomeados cardeais porque eram homens cultos e estavam há muito tempo a serviço da Igreja. A maioria dos cardeais, em Roma, patrocinava as letras e as artes, geralmente recompensando as pessoas que lhes dedicavam suas obras; as casas dos cardeais Riario, Grimani, Bibbiena, Alidosi, Petrucci, Farnese, Soderini, Sanseverino, Gonzaga, Canísio e Giulio dei Médici eram ultrapassadas apenas pela corte papal no que dizia respeito às reuniões dos talentos artísticos e intelectuais da cidade. Castiglione, cuja boa índole atraíra a amizade do amável Rafael e a do carrancudo e inacessível Miguel Ângelo, mantinha um modesto salão.

Leão X, naturalmente, foi o patrono por excelência. Todo aquele que soubesse fazer um bom epigrama em latim não sairia sem ser por ele presenteado. Como nos dias de Nicolau V, a erudição — como também a poesia — constituía bom ativo para a conquista de um lugar naquele vasto mundo oficial da Igreja. Inteligências menores

ocupavam cargos de escribas apostólicos, *abbreviatores* — sumariadores; inteligências mais brilhantes alcançavam as posições de cônegos, bispos e protonotários; talentos de escol, como Sadoleto e Bembo, tornaram-se secretários do Papa; alguns, como Sadoleto e Bibbiena, foram nomeados cardeais. A oratória de Cícero tornou a ecoar em Roma; surgiram epístolas em períodos cadenciados; os versos de Virgílio e Horácio fluíram prodigamente para o Tibre como sendo o seu destino final. Bembo estabeleceu pontificialmente o padrão do estilo; "é mil vezes melhor falar como Cícero" — escreveu ele a Isabella d'Este — "do que ser papa".[38] Seu amigo e colega, Iacopo Sadoleto, assombrou a maioria dos humanistas combinando um impecável estilo em latim com uma moral intocável. Havia muitos homens de alta integridade entre os cardeais daquela época; os humanistas de Leão X, em sua maioria, tiveram uma conduta mais irrepreensível que os da geração precedente.[39] Alguns, porém, permaneceram pagãos em tudo, exceto no credo que professavam. Era lei não escrita que, fosse qual fosse a crença ou dúvida que se tivesse, nenhum cavalheiro pronunciaria qualquer crítica contra uma Igreja, que se mostrava moralmente tão tolerante e contra um protetor que se sabia ser tão munificente.

Bernardo Dovizi da Bibbiena reunia todas estas qualidades — letrado, poeta, dramaturgo, *connoisseur*, bom prosador, pagão, sacerdote e cardeal. O retrato que dele fez Rafael revela-lhe apenas uma parte — seus olhos oblíquos e nariz afilado, a calvície coberta pelo solidéu e sua alegria dissimulada por uma expressão de gravidade que não lhe era comum. Era de ação rápida tanto na palavra como no espírito e escapava de todas as vicissitudes com um sorriso. Empregado por Lourenço, o Magnífico, como secretário e professor, acompanhou os filhos de Lourenço na fuga de 1494; demonstrou sua habilidade, indo a Urbino, onde encantou a cidade com seus epigramas, e aproveitou seus lazeres escrevendo uma peça teatral que levou à cena (*ca.* 1508) — *Calandra* — a mais antiga das comédias em prosa da Itália. Júlio II trouxe-o para Roma. Bernardo conseguiu a eleição de Leão X com tão pouco barulho e atritos que Leão logo o nomeou protonotário apostólico, fazendo-o, em seguida, tesoureiro da casa papal e, seis meses depois, cardeal. Suas altas funções não o impediriam de servir a Leão X como conhecedor de obras de arte e organizador de festivais. Sua comédia foi representada diante do Papa, o qual a apreciou imensamente. Enviado à França, na qualidade de núncio papal, criou tal amizade por Francisco I, que acabou sendo chamado de volta. Acharam-no demasiado sensível para exercer o cargo de diplomata. Rafael decorou-lhe o quarto de banho com a *História de Vênus e Cupido*, tema por ele mesmo escolhido; era uma série de quadros narrando os triunfos do amor; quase tudo foi feito em puro estilo da Pompéia antiga; transpunha o mundo cristão, caindo em um mundo que nunca tinha ouvido falar de Cristo. Leão X fingia não perceber aquela inclinação erótica de Bibbiena e foi-lhe fiel até o fim.

Leão X apreciava as peças teatrais em todas as suas formas e graus de comicidade, desde a mais simples farsa até aos mais sutis *double-entendres* de Bibbiena e Maquiavel. No primeiro ano de seu pontificado, abriu um teatro no Capitólio. Ali, em 1518, assistiu à representação de *I Suppositi*, de Ariosto, e riu gostosamente com as pilhérias equívocas que havia no enredo — o qual girava em torno do esforço de um jovem para seduzir uma virgem.[40] Tais representações de gala eram mais que meras comédias; incluíam cenários artísticos (naquele caso o cenário foi pintado por Rafael), um bailado, e um entreato de música: coro e orquestra de alaúdes, violas, cornetas, gaitas de foles, pífaros e um pequeno órgão.

Ao pontificado de Leão X pertence uma das grandes obras históricas da Renascença. Paolo Giovio era natural de Como. Exerceu medicina nessa cidade, em Milão e em Roma; levado também pelo entusiasmo com que foi acolhida nos círculos literários a ascensão de Leão X, dedicou suas horas de lazer ao trabalho de escrever a história de sua própria época, em latim, desde a invasão da Itália por Carlos VIII até o pontificado de Leão X. Teve permissão para ler ao Papa as primeiras partes do trabalho. Leão X, com sua habitual liberalidade, declarou que se tratava da melhor e da mais eloqüente obra histórica que se tinha escrito desde Tito Lívio, e deu-lhe imediatamente uma pensão. Após a morte de Leão X, empregou o que ele chamava de "pena de ouro" para escrever louvores sobre a vida de seu finado patrono e sua "pena de ferro" para atacar o Papa Adriano VI que o desprezara. Entrementes, continuou a trabalhar em sua grande *Historiae sui temporis*; acabou estendendo-a até o ano de 1547. Por ocasião do saque de Roma, em 1527, escondeu o manuscrito numa igreja; um soldado encontrou-o e pediu ao autor que comprasse o seu próprio livro. Clemente VII foi quem salvou Paolo dessa indignidade, persuadindo o ladrão a aceitar um benefício na Espanha ao invés de um pagamento imediato. O próprio Giovio foi nomeado bispo de Nocera. Sua *História* e as biografias que a ela acrescentou foram aclamadas pelo seu estilo fluente e vigoroso, porém foi acusado de ter escrito muita coisa inexata e de demonstrar franca parcialidade. Giovio confessou jocosamente que os louvores que teceu às personalidades de sua história foram em razão do dinheiro que recebeu deles mesmos ou de parentes, e as diatribes contra certas pessoas em razão de não ter recebido coisa alguma.[41]

IV. POETAS

A poesia foi a principal glória daquela época. Todo mundo escrevia versos na Roma de Leão X, desde o pontífice até seus bufões; faziam-no da mesma maneira que no Japão dos samurais, onde também se verificava tal disposição, desde o aldeão até o imperador. Quase todos insistiam em ler para o tolerante Papa suas últimas estrofes. Ele gostava de improvisos e, nesse particular, mostrava grande habilidade. Os poetas não o largavam, na esperança de serem aquinhoados com alguma recompensa pelas suas rimas; geralmente ele os recompensava de um modo qualquer. Havia ocasiões em que se dava por satisfeito respondendo com um epigrama em latim que ele mesmo improvisava. Dedicaram-lhe centenas e centenas de livros. Por um, deu a Ângelo Colocci 400 ducados ($5.000?); a Giovanni Augurelli que o presenteou com um tratado poético — *Chrysopoeia* — a arte de fabricar ouro pela alquimia — enviou uma bolsa vazia. Não tinha naturalmente tempo de ler todos os livros que lhe dedicavam; um deles foi a edição de um trabalho do poeta romano do século V, Rutilius Namatianus, que advogava a supressão do cristianismo como sendo um veneno enervante é exigia a volta do culto aos deuses pagãos viris.[42] A Ariosto — que talvez parecesse a Leão X estivesse em boa situação, em Ferrara — ele deu apenas uma bula proibindo que lhe plagiassem os versos. Ariosto irritou-se, pois esperava um presente que estivesse à altura do poema que escrevera.

Tendo perdido Ariosto, Leão X contentou-se logo com poetas menos brilhantes e menos prolixos. Sua generosidade muitas vezes o levava a recompensar talentos superficiais com a mesma liberalidade que dispensava aos gênios. Guido Postumo Sil-

vestri, nobre de Pesaro que havia lutado vigorosamente e escrito violentamente contra Alexandre e Júlio, por se terem apoderado de Pesaro e Bolonha, dedicou depois um fino poema elegíaco a Leão X, comparando a felicidade da Itália sob o reinado do novo Papa com o tumulto e miséria sob os de seus antecessores; o sumo pontífice, em sinal de apreciação pelo trabalho, restaurou-o nas propriedades que lhe tinham confiscado e fê-lo companheiro em suas caçadas; mas Guido logo morreu (disseram alguns de seus contemporâneos) de tanto abusar à mesa de Leão X.[43] Antônio Tebaldeo, que já tinha criado fama de poeta, em Nápoles, apressou-se a ir a Roma assim que o Papa foi eleito e (diz a história um tanto duvidosa) recebeu 500 ducados de Leão X por um interessante epigrama;[44] seja como for, o fato é que o Papa lhe deu a superintendência e os tributos da ponte de Sorga "a fim de que ele pudesse manter-se confortavelmente".[45] Acontece, porém, que o dinheiro, conquanto possa financiar o talento dos letrados, nem sempre estimula o gênio dos poetas. Tebaldeo escreveu mais epigramas; ficou dependendo da caridade de Bembo depois da morte de Leão X e recolheu-se permanentemente ao leito, "não tendo outra queixa senão a de que tinha perdido todo o gosto pelo vinho", disse um amigo. Viveu muito tempo folgado, mas de cama; morreu aos 74 anos.

Francisco Maria Molza, de Módena, adquirira certa proficiência na poesia antes da subida de Leão X ao trono; tendo ouvido falar na filantropia do Papa para com os poetas, deixou os pais, esposa e filhos e emigrou para Roma, onde acabou por esquecê-los, apaixonando-se por uma dama romana. Compôs um pequeno e eloqüente poema (*poemetto*) intitulado *La ninfa tiberina*, em louvor a Faustina Mancini. Gravemente ferido por um desconhecido, deixou Roma depois da morte de Leão X. Em Bolonha, juntou-se às pessoas dependentes do cardeal Hipólito dei Médici, o qual, dizia-se, sustentava, em sua corte, poetas, musicistas e outros talentos, em número de 300. Os poemas italianos de Molza foram os mais elegantes daquele tempo, sem se excetuar mesmo os de Ariosto. Suas *Canzoni* igualavam-se, em estilo, às de Petrarca, ultrapassando-as em vigor, pois Molza vivia constantemente passando de uma paixão amorosa a outra e constantemente sofrendo desilusões. Morreu de sífilis em 1544.

Dois outros grandes poetas honraram o reinado de Leão X. A carreira de Marcantonio Flamínio mostra aquele período em uma feição mais agradável — a constante bondade do Papa para com os homens de letras, a amizade sincera de Flamínio, Navagero, Fracastoro e Castiglione, conquanto todos os quatro fossem poetas, e a vida limpa desses homens numa época em que se perdoava francamente a liberdade sexual. Flamínio nasceu em Serravalle, em Vêneto, filho de Gianatonio Flamínio, também poeta. Violando um sem-número de precedentes, o pai preparou o filho para a poesia, encorajando-o bastante, e o enviou, quando tinha 16 anos, à presença de Leão X a fim de oferecer a este último um poema escrito pelo jovem, no qual este aconselhava uma Cruzada contra os turcos. Leão X não tinha propensão para cruzadas, mas gostou dos versos e providenciou para que o rapaz pudesse continuar sua educação em Roma. Castiglione levou-o a Urbino (1515); tempos depois, o pai mandou o filho estudar filosofia em Bolonha; finalmente o poeta instalou-se em Viterbo sob a proteção do cardeal inglês, Reginald Pole. Teve um belo gesto, qual o de recusar duas nomeações para altas funções — a de secretário-adjunto de Leão X, juntamente com Sadoleto, e a de secretário do Concílio de Trento. Não obstante o suspeitassem de nutrir simpatias pela Reforma dos Protestantes, foi sustentado confortavelmente por vários cardeais. Em todas aquelas suas peregrinações, ansiava por vida tran-

qüila e pelo ar puro da *villa* que o pai possuía nas imediações de Imola. Suas poesias — quase todas em latim e quase todas em formas breves de odes, éclogas, elegias, hinos e epístolas, no estilo de Horácio, endereçadas a amigos — entoavam constantemente seu amor pelos antigos retiros rurais:

Iam vos revisam, iam iuvabit arbores
manu paterna consitas
videre, iam libebit in cubiculo
molles inire somnulos[46]

Agora vou rever, agora vou deleitar-me
na visão das árvores que meu pai plantou com suas mãos,
agora vou sentir o prazer de dormir
um doce sono em meu quartinho.

Queixou-se de se sentir prisioneiro naquela vida tumultuada de Roma, invejando um amigo que ele imaginava achar-se a sós no retiro de alguma aldeia, lendo os "livros de Sócrates" e "não cogitando daquelas honrarias vazias que o povo vulgar costumava prestar".[47] Sonhava em passear pelos vales verdejantes, tendo por companheiros as *Geórgicas* de Virgílio e os *Idílios* de Teócrito. Seus mais comoventes versos foram os que escreveu ao pai moribundo:

Vixisti, genitor, bene ao beate,
nec pauper, neque dives, eruditus
satis, et satis eloquens, valente
emper corpore, mente sana, amicis
iucundus, pietate singulari.
Nunc lustris bene sexdecism peractis
ad divum proficisceris beatas
oras; i, genitor, tuumque natum
olympi cito siste tecum in arce.[48]

Vivestes, ó pai, bem e feliz,
nem pobre nem rico,
sábio o bastante e sempre eloqüente,
sempre forte e de mente sã,
amável e de inigualável bondade.
Agora, com oitenta anos completados,
ireis para sempre para as benditas terras
dos deuses. Ide, ó pai, e levai logo vosso filho
convosco para o alto firmamento.

Marco Girolamo Vida provou ser um poeta mais maleável para os objetivos de Leão X. Nascido em Cremona, aprendeu bem o latim e tornou-se tão senhor dessa língua que pôde escrever nela até mesmo poesias didáticas, como *De arte poetica* e outras versando sobre o desenvolvimento dos bichos-da-seda e o jogo de xadrez. Leão X ficou tão satisfeito com esse *Sacchiae ludus* que mandou chamar Girolamo Vida; cumulou-o de vantagens e solicitou-lhe que coroasse a literatura daquela época com um poema em latim sobre a vida de Cristo. Começou assim o poeta a sua *Christiad* que Leão X não chegou a ver, pois a morte lhe ceifou logo a existência. Clemente VII continuou a dispensar a Girolamo Vida a proteção que este vinha recebendo de Leão X; deu-lhe um bispado para que se pudesse manter. Também Clemente morreu antes de ver a publicação do poema (1535). Girolamo Vida iniciara o poema quando monge e o terminara quando era ainda bispo; mesmo assim não reprimiu as alusões mitológicas e clássicas que pairavam no próprio ar do tempo de Leão X; elas poderão parecer incongruentes para aqueles que se esquecem da mitologia da Grécia e Roma e fazem do cristianismo, por sua vez, uma mitologia literária. Girolamo Vida fala sobre Deus Pai como *Superum Pater nimbipotens* — "o Pai Supremo que domina as nu-

vens" e como *Regnator Olympi* — o Senhor do Olimpo"; descreve regularmente Jesus como *heros* e traz górgones, harpias, centauros e hidras para exigir a morte de Cristo. Um tema assim tão elevado merecia forma poética que fosse mais adequada ao invés de uma adaptação da *Eneida*. Os primeiros versos de Girolamo Vida não são dirigidos a Cristo, na *Christiad*, mas sim a Virgílio na *De arte poetica*:

O decus Italiae! lux o clarissima vatum!
te colimus, tibi serta damus, tibi thura, tibi aras;
et tibi rite sacrum semper dicemus honorem
carminibus memores. Salve, sanctissime vates!
Laudibus augeri tua gloria nil potis ultra,
et nostrae nil vocis eget; nos aspice praesens,
pectoribusque tuos castis infunde calores
adveniens, pater, atque animis tete insere nostris.[49]

Versos esses que podem ser traduzidos mais ou menos como segue:

O glória da Itália! Ó luz mais brilhante
Entre os vates! Nós te veneramos com coroas,
Incensos e altares. A ti, de direito, dedicamos
Para sempre nossos cânticos e hinos sacros.
Salve o mais sagrado dos poetas!
A tua glória nem por isso aumenta com nossos louvores,
Tampouco precisa ela de nossa voz.
Vem e olha teus filhos,
Derrama teu espírito ardente em nossos castos corações;
Vem, ó pai, colocar-te em nossas almas.

V. RECUPERAÇÃO DA ARTE CLÁSSICA

O espírito pagão daquela época sobressaiu-se pela presença e salvamento da arte clássica. Poggio, Biondo, Pio II e outros haviam denunciado a demolição das estruturas clássicas, demolição que, no entanto, persistiu e provavelmente aumentou à medida que o afluxo de dinheiro ia permitindo a Roma construir novos e maiores edifícios com as ruínas das estruturas antigas. Os construtores continuavam a arremessar na fornalha mármores antigos a fim de produzirem cal. Paulo II utilizou-se dos muros de pedra do Coliseu para a construção do palácio de São Marcos, Sisto IV demoliu o templo de Hércules e transformou uma ponte do Tibre em balas de canhão. O templo do Sol forneceu o material para uma capela em Santa Maria Maior, duas fontes públicas e um palácio pontifício no Quirinal. Os próprios artistas mostravam-se inconscientemente verdadeiros vândalos; Miguel Ângelo serviu-se de uma das colunas do templo de Castor e Pólux para formar um pedestal para a estátua eqüestre de Marco Aurélio, e Rafael tirou parte de outra coluna do mesmo templo para fazer a estátua de Jonas. O material para a Capela Sistina foi extraído do mausoléu de Adriano. Todo o mármore empregado na construção da basílica de São Pedro foi praticamente tirado de edifícios clássicos; para esse mesmo templo seguiram o muro baixo, os degraus e o frontão do templo de Antonino e Faustina, os arcos triunfais de Fábio Máximo e Augusto, e o templo de Rômulo, filho de Maxêncio. Em apenas quatro anos, 1546-9, os novos construtores destruíram ou desmantelaram os templos de Cas-

tor e Pólux, Júlio César e Augusto.[50] Os destruidores defendiam-se dizendo que havia restado ainda suficiente número de monumentos pagãos, que aquelas ruínas abandonadas tomavam valioso espaço e prejudicavam a reconstrução regular da cidade e que os materiais, delas tirados, eram, em muitos casos, empregados para a construção de igrejas cristãs, que eram, por sua vez, tão belas quanto aquelas ruínas e presumivelmente agradavam mais a Deus. Entrementes, as imperceptíveis inumações do tempo haviam mergulhado o Fórum e outros locais históricos debaixo de sucessivas camadas de pó, detritos e vegetação, de modo que o próprio Fórum, em certos lugares, ficara a 43 pés abaixo do nível da cidade que o circundava; foi, em grande parte, transformado em campo de pastagem e recebeu o nome de Campo Vaccino — campo das vacas. O tempo é o maior dos vândalos.

O afluxo de artistas e humanistas retardou a escala de demolições e gerou movimentos em prol da preservação dos monumentos antigos. Os papas levaram para os museus do Vaticano e do Capitólio peças de escultura e arquitetura. Poggio, os Médici, Pompônio Leto, banqueiros e cardeais formaram coleções de tudo que representasse valor e que pudessem adquirir daquelas ruínas. Muitos escultores clássicos entraram assim em palácios e jardins particulares e ali permaneceram até o século XIX; daí nomes tais como: o *Fauno* de Barberini, o *Trono* de Ludovisi e o *Hércules* de Farnese.

Toda a cidade de Roma sentiu-se empolgada quando escavadores trouxeram à superfície (1506), nas imediações dos Banhos de Tito, um novo e complexo grupo escultórico. Júlio II mandou Giuliano da Sangallo examiná-lo; Miguel Ângelo acompanhou-o também. Assim que Giuliano o viu, exclamou: "É o *Laocoonte* que Plínio mencionou." Júlio comprou-o para o Palácio Belvedere, pagando ao descobridor e ao filho uma anuidade de 600 ducados para toda a vida, tal o valor que haviam adquirido aquelas obras de escultura clássicas. Tais recompensas estimularam os pesquisadores de obras de arte. Um ano depois um deles descobriu outro grupo antigo, *Hércules com o infante Télefo*; logo depois foi trazido à superfície a *Ariadne adormecida*. O entusiasmo pela recuperação de manuscritos antigos igualou-se então ao que se sentia pela recuperação das obras de arte antigas que se achavam perdidas. Este sentimento era muito forte em Leão X. Foi em seu pontificado que os escavadores encontraram o então chamado *Antínoo* e as estátuas do Nilo e do Tibre. Colocaram-nos no Museu do Vaticano. Leão X readquiriu, sempre que pôde, as jóias, camafeus e outras obras de arte dispersas, que haviam sido outrora de propriedade dos Médici e colocou-os também no Vaticano. Amparados pela sua proteção e começando pelos trabalhos anteriores de Fra Giocondo e outros, Iacopo Mazochi e Francisco Albertini copiaram, no decorrer de quatro anos, todas as inscrições que encontraram nas ruínas de Roma, publicando-as sob o título de *Epigrammata antiquae urbis Romae* (1521) — um grande acontecimento na arqueologia clássica.

Em 1515, Leão X nomeou Rafael superintendente das obras antigas. Auxiliado por Mazochi, Andrea Fulvio, Fábio Calvo, Castiglione e outros, o jovem pintor arquitetou um ambicioso plano arqueológico. Dirigiu, em 1518, uma carta ao Papa solicitando a que empregasse a autoridade no sentido de se preservarem todas as ruínas daquelas obras clássicas. As palavras talvez sejam de Castiglione, mas a veemência parece ser de Rafael:

> Quando refletimos sobre a divindade daquelas almas antigas... quando vemos o cadáver desta nobre cidade, mãe e rainha do mundo, tão mutilado, ... quantos

pontífices permitiram a ruína e a destruição dos templos, estátuas, arcos e outros edifícios antigos, a glória de seus fundadores!... Ouso dizer que toda esta nova Roma que agora contemplamos, por maior e mais bela que seja, por mais adornada de palácios, igrejas e outros edifícios que esteja, foi cimentada com a cal extraída de mármores antigos...

A carta denuncia o quanto se destruiu mesmo durante os 10 anos de Rafael em Roma. Ela examina a história da arquitetura, revela o grosseiro barbarismo dos estilos românico e gótico (chamados, na carta, de gótico e teutônico) e enaltece as ordens greco-romanas, chamando-as de modelos de perfeição e gosto. Finalmente, propõe que se forme um corpo de peritos e se divida Roma em 14 regiões, conforme eram designadas antigamente por Augusto, procedendo-se em cada uma delas ao exame e registro de todas as obras clássicas em ruínas. A morte prematura de Rafael, seguida logo depois pela de Leão X, protelou por algum tempo esse majestoso empreendimento.

A influência da recuperação daquelas relíquias fez-se sentir em todos os ramos da arte e do pensamento. Prevaleceu em Brunellesco, Alberti e Bramante; tornou-se depois suprema até que em Palladio desapareceu completamente, quando a arquitetura passou então a ser uma cópia quase servil das formas antigas. Ghiberti e Donatello tentaram copiar os clássicos. Miguel Ângelo atingiu com perfeição tal disposição com o seu *Brutus*, mas quanto ao resto, permaneceu imutável em suas apaixonadas criações. A literatura transformou a teologia cristã em mitologia pagã, substituindo o Paraíso pelo Olimpo. Na pintura a influência dos clássicos assumiu a forma de temas pagãos e — mesmo nos temas cristãos — nus pagãos também; o próprio Rafael, o favorito dos papas, pintou psiquês, vênus e cupidos nas paredes dos palácios, e desenhos e arabescos de estilo clássico cobriram os pilares, cornijas e frisos de muitas centenas de edifícios em Roma.

O triunfo da arte clássica expressou-se mais claramente na nova basílica de São Pedro. Leão X manteve Bramante como "mestre-de-obras" daquele tempo tanto quanto foi possível; mas o velho arquiteto ficou entrevado pela gota e Fra Giocondo foi encarregado de auxiliá-lo nos trabalhos; Fra Giocondo era, porém, 10 anos mais velho que Bramante, o qual já estava com 70 anos. Em janeiro de 1514, Leão X nomeou Giuliano da Sangallo, também de 70 anos, para dirigir as operações. Bramante, em seu leito de morte, aconselhou o Papa a que confiasse aquele empreendimento a um homem mais jovem, naquele caso específico, Rafael. Leão X concordou; em agosto de 1514, ele colocou o jovem Rafael e o velho Fra Giocondo na direção dos trabalhos. Rafael trabalhou, durante algum tempo, com entusiasmo naquela sua função de arquiteto que não era aliás o seu ramo; declarou que dali por diante haveria de viver somente em Roma e isso "por amor à construção da basílica de São Pedro... o maior edifício que o homem há de ver até então". Continua ele, com sua modéstia característica:

O custo importará em um milhão de ducados de ouro; o Papa já ordenou o dispêndio de 60.000 para os trabalhos. Ele não pensa em outra coisa. Deu-me como companheiro um monge de muita experiência que já passou de seus 80 anos. O Papa sabe que o monge não pode viver muito tempo; Sua Santidade ordenou-me que me beneficiasse dos ensinamentos desse preclaro artífice e conseguisse a maior proficiência na arte de arquitetura, de cujas belezas é inegável ser o monge grande conhecedor... O Papa nos dá audiência todos os dias e palestra muito tempo conosco sobre a construção.[51]

Fra Giocondo morreu no dia 1º de julho de 1515. Naquele mesmo dia Giuliano da Sangallo retirou-se do grupo de arquitetos. Rafael, deixado no posto de chefe supremo, empreendeu a tarefa de substituir o plano original de Bramante, projetando uma cruz latina, de braços desiguais. Desenhou uma cúpula que Antônio da Sangallo (sobrinho de Giuliano) demonstrou ser demasiado pesada para os pilares que a sustentavam. Em 1517, Antônio foi nomeado co-arquiteto de Rafael. Surgiram atritos entre os dois, e Rafael, que já tinha muitos compromissos para trabalhos de pintura, perdeu o interesse pelo empreendimento. Já Leão X se ressentia da falta de dinheiro; procurou levantar mais fundos expedindo indulgências, e o resultado foi o de se ver frente à Reforma dos alemães (1517). A construção da basílica de São Pedro somente fez progressos substanciais quando Miguel Ângelo foi colocado na sua direção, o que se deu em 1546.

VI. MIGUEL ÂNGELO E LEÃO X: 1513-20

Júlio II havia deixado fundos aos seus executores testamenteiros para o acabamento, em escala menor, do túmulo que Miguel Ângelo havia projetado para ele. O artista trabalhou nessa tarefa durante os três primeiros anos do pontificado de Leão X e recebeu dos testamenteiros, nesse período, 6.100 ducados ($76.250?). A maior parte do que resta desse monumento foi provavelmente produzida nesse tempo juntamente com o *Cristo Ressuscitado* de Santa Maria sopra Minerva — um belo atleta nu, o qual vestiram mais tarde com uma faixa de bronze. Uma carta escrita por Miguel Ângelo, em maio de 1518, conta como Signorelli apareceu em sua oficina e pediu-lhe emprestado 80 *giulii* ($800?), importância esta que nunca lhe pagou, e acrescenta: "Ele me encontrou trabalhando em uma estátua de mármore de quatro côvados de altura que tinha as mãos amarradas atrás das costas."[52] Tratava-se presumivelmente de uma das *Prigioni* ou *Captivi* destinadas a representar as cidades ou obras de arte conquistadas pelo Papa guerreiro. Uma estátua no Louvre adapta-se a essa descrição: uma figura musculosa usando apenas uma faixa na cintura e com os braços tão fortemente amarrados nas costas que as cordas se lhe cravam na carne. Perto, vê-se um mais belo *Captive* apenas com uma faixa estreita em volta do peito; nessa figura a musculatura não é exagerada; o corpo é uma sinfonia de saúde e beleza; é a perfeição grega. Quatro estátuas inacabadas — *Schiavi* — que se encontram na Academia de Florença, ao que parece, destinavam-se, como cariátides, a sustentar a superestrutura do túmulo. Este túmulo abortado encontra-se agora na igreja de Júlio, a de São Pedro em Vínculis: um magnificente trono maciço, os pilares finamente esculpidos e um *Moisés* sentado — este, um monstro de barbas e chifres, carrancudo, fora de proporções, segurando as Tábuas da Lei. Se dermos crédito a uma história improvável de Vasari, diremos que se podia ver, aos sábados, judeus que entravam na igreja cristã "para adorar aquela figura, não como um trabalho do homem, mas sim como algo divino".[53] À esquerda de Moisés, acha-se *Lia*, à direita uma esplêndida *Raquel*, as quais Miguel Ângelo chamava de "a Vida Contemplativa e a Ativa". As imagens restantes do túmulo foram esculpidas pelos seus auxiliares: acima de Moisés uma *Madonna* e aos pés dela a efígie reclinada de Júlio II, coroado com a tiara papal. Todo o monumento é um torso, um trabalho que foi muito interrompido e executado no decorrer de um ou outro ano, no período de 1506 a 1545, confuso, enorme, incongruente e absurdo.

Ao tempo em que tais imagens estavam sendo esculpidas, Leão X — talvez durante sua estada em Florença — concebeu a idéia de terminar a igreja de São Lourenço ali. Era o templo dos Médici que continha os túmulos de Cósimo, Lourenço e de muitos outros membros da família. Brunellesco havia construído a igreja, tendo deixado, porém, inacabada a fachada. Leão X pediu a Rafael, Giuliano da Sangallo, Baccio d'Agnolo, Andrea e Iacopo Sansovino que apresentassem planos para terminá-la. Miguel Ângelo, aparentemente por iniciativa própria, enviou um plano seu, que o Papa aceitou como sendo o melhor; não se pode censurar Leão X, como o fizeram muitos, por ter desviado Miguel Ângelo dos trabalhos do túmulo de Júlio. Leão X enviou-o a Florença, donde ele seguiu para Carrara a fim de extrair ali toneladas de mármore. Voltando a Florença, o artista contratou auxiliares para o trabalho, discutiu com eles, despediu-os e ficou ali meditando naquele seu papel de arquiteto que não era o seu forte. O cardeal Giulio dei Médici, primo de Leão X, apoderou-se de certa quantidade do mármore para as obras da catedral; Miguel Ângelo protestou, mas mesmo assim foi protelando o trabalho. Leão X acabou libertando-o do contrato (1520); não exigiu prestação de contas pelos fundos que lhe tinha adiantado. Sebastiano del Piombo pediu ao Papa que desse novas incumbências a Miguel Ângelo; ele se recusou a fazê-lo, porém. Reconhecia-lhe supremacia na arte, mas, como disse: "ele é um homem impossível, como vós mesmos podeis ver; não se pode lidar com ele". Sebastiano relatou aquela conversa ao amigo, acrescentando: "Declarei a Sua Santidade que esses teus modos não prejudicavam a ninguém e que era somente a tua dedicação àquela grande obra, em que te empenharas, que te fazia parecer terrível para com os outros."[54]

O que era aquela famosa *terribilità?* Era, antes de tudo, energia, uma força selvagem e consumidora que lhe torturava o corpo, mas que o sustentou durante 89 anos; depois, a força de vontade que mantinha aquela energia voltada unicamente para um só objetivo — a arte — e ignorando quase tudo o mais. Ora, a energia dirigida por uma vontade unificadora é quase a definição do gênio. Aquela energia que encarava a pedra bruta como um desafio e a agarrava, martelava e esculpia *con furia* até assumir uma feição significativa era a mesma força que passava por cima das trivialidades da vida; não cogitava de roupas, limpeza e cortesias superficiais; avançava sempre para seu objetivo, se não cegamente, pelo menos com dissimulações, indiferente a promessas, amizades, saúde e, por fim, indiferente ao espírito, deixando alquebrados o corpo e esse próprio espírito, mas realizando a obra — a maior pintura, a maior escultura e alguns dos maiores trabalhos de arquitetura do tempo. "Se Deus me auxiliar", disse, "hei de produzir o mais belo trabalho até então visto pela Itália."[55]

Miguel Ângelo era a menos agradável das criaturas numa época que primava pela altiva beleza do homem e pelo esplendor de suas roupas. Altura mediana, ombros largos, magro, cabeça grande, testa alta, orelhas e têmporas salientes, o rosto sombrio e severo, o nariz achatado, os olhos pequenos e penetrantes, os cabelos e a barba grisalhos — ei-lo em pleno vigor de sua vida. Usava roupas velhas e agarrava-se a elas até se tornarem quase uma parte de sua carne. Parece que obedecera um tanto ao conselho do pai: "Nada de te lavares. Esfrega apenas o corpo, mas nada de te lavares."[56] Conquanto fosse rico, vivia como homem pobre; vivia miserável e frugalmente. Comia o que encontrava; às vezes o jantar consistia de um mero pedaço de pão. Em Bolonha, ele e três trabalhadores seus ocupavam um só quarto e dormiam em um só leito. "Quando se achava em pleno vigor" — diz Condivi — "ia geralmente deitar-se

de roupa, até mesmo com suas botas altas, as quais usava sempre por causa de cãibra, para o que tinha uma tendência crônica... Houve temporadas em que ficara tanto tempo de botas que, ao tirá-las, a pele chegou a sair com o couro.''[57] Como diz Vasari, ''não pensava em tirar a roupa só de pensar que teria de vesti-la novamente''.[58]

Conquanto se orgulhasse da suposta nobreza de sua linhagem, preferia os pobres aos ricos, os simples aos intelectuais e a labuta de operário aos vagares e luxo dos opulentos. Dava a maior parte de seus proventos aos parentes errantes, os quais sustentava. Gostava da solidão; achava intolerável conversar com espíritos tacanhos; estava sempre entregue a seus próprios pensamentos. Não se interessava muito pelas mulheres bonitas e economizou uma fortuna com sua continência. Ao manifestar um sacerdote pesar por não se ter ele casado e tido filhos, respondeu: ''A arte para mim é uma verdadeira esposa e ela já me tem dado muito o que fazer. Quanto aos filhos, bem, estes são as realizações que deixarei; se não forem muitas, pelo menos viverão por algum tempo.''[59] Não suportava mulheres na casa em que morava. Preferia homens para companhia e para a sua arte. Pintava mulheres, mas sempre em sua maturidade maternal, não no brilhante encanto de sua mocidade; é notável que ele e Leonardo fossem aparentemente insensíveis à beleza física da mulher, a qual sempre pareceu à maioria dos artistas a verdadeira personificação e a fonte do belo. Não há prova de que fosse homossexual; ao que parece, toda a energia que podia ter ido para suas relações sexuais era, em seu caso, consumida no trabalho. Em Carrara, passava os dias, desde o amanhecer, montado na sela do cavalo dirigindo os trabalhos de extração de mármore e a construção de estradas, e à noite, à luz da lamparina, em sua cabana, estudava planos, calculava custos e projetava as tarefas para o dia seguinte. Tinha períodos de aparente preguiça, mas logo se via novamente possuído pela febre de criar alguma coisa; tornava-se então indiferente a tudo, até mesmo ao saque de Roma.

Absorvido no trabalho, dispensava pouco tempo para suas amizades, embora tivesse amigos devotados. ''Raramente qualquer amigo ou outra pessoa comia à sua mesa.''[60] Sentia-se satisfeito com a companhia de seu fiel servo Francisco degli Amadori, que, durante 25 anos, cuidou dele e, durante muitos anos, partilhou de sua cama. Os presentes de Miguel Ângelo fizeram de Francisco um homem rico. O artista lastimou profundamente a sua morte (1555). Tinha para com os demais má têmpera e uma língua ferina; era muito rude em suas críticas, ofendia-se por qualquer coisa e desconfiava de todo mundo. Chamou Perugino de tolo e exprimiu sua opinião acerca de uma pintura de Francia, dizendo ao belo filho deste último que o pai fazia formas muito melhor à noite do que de dia.[61] Invejava o êxito e a popularidade de Rafael. Posto que os dois artistas se respeitassem, seus protetores dividiam-se, colocando-se em campos opostos. Iacopo Sansovino enviou-lhe uma carta violenta, dizendo: ''Amaldiçoado seja o dia em que disseres alguma coisa de bom sobre qualquer pessoa na terra.''[62] Houve poucos dias como esse. Vendo o retrato que Ticiano fizera do duque Alfonso de Ferrara, observou que nunca imaginara que a arte pudesse realizar tão grande trabalho e que somente Ticiano merecia o nome de pintor.[63] Seu temperamento amargo e sombrio foram a tragédia de sua vida. Às vezes, mostrava-se tomado de melancolia; nisso chegava a tocar as raias da loucura. Na velhice, o medo do inferno obcecava-o tanto que considerava sua arte um pecado; fazia dotações às moças pobres como se quisesse, com isso, apaziguar um Deus enraivecido.[64] Uma sensibilidade neurótica trazia-lhe sofrimentos quase diariamente. Já em 1508, tinha escrito ao pai:

"Faz agora cerca de 15 anos que tive uma simples hora de bem-estar."[65] Não teria muitas mais, conquanto tivesse ainda de viver 58 anos.

VII. RAFAEL E LEÃO X: 1513-20

Leão X deixou de dar atenção a Miguel Ângelo, em parte porque apreciava os homens e mulheres de temperamento equilibrado, em parte porque não morria de amores pela arquitetura ou pelas coisas maciças na arte; preferia uma pedra preciosa a uma catedral, e miniaturas a monumentos. Manteve Caradosso, Santi de Cola Sabba, Michele Nardini e muitos outros ourives ocupados na feitura de jóias, camafeus, medalhas, moedas e vasos sagrados. Ao morrer, deixou uma coleção de pedras preciosas, rubis, safiras, esmeraldas, diamantes, pérolas, tiaras, mitras e ornamentos no valor de 204.655 ducados (mais de $2.500.000); devemos lembrar-nos, porém, de que a maioria delas havia sido herdado de seus predecessores e constituía parte do tesouro papal, imune às depreciações da moeda.

Convidou uma dezena de pintores para que fossem a Roma, mas Rafael foi quase o único que realmente o interessou. Procurou interessar Leonardo, mas acabou por despedi-lo por julgá-lo vadio. Fra Bartolommeo chegou a Roma, em 1514, e pintou um *São Pedro* e um *São Paulo;* mas aquela atmosfera cheia de excitações não se coadunava com seu espírito, e ele tratou logo de voltar para a paz de seu mosteiro em Florença. Leão X apreciava o trabalho de Sodoma mas dificilmente tolerava que esse impetuoso artista vagueasse livremente pelo Vaticano. Sebastiano del Piombo foi um dos que trabalharam para o primo de Leão X, Giulio dei Médici.

Rafael tinha o mesmo temperamento e gosto de Leão X. Ambos eram amáveis epicuristas; para eles o mundo cristão era um prazer, e o céu, algo que tinha de ser aproveitado aqui na terra. Nem por isso, porém, deixavam de trabalhar arduamente. Leão X cumulou de tarefas o feliz artista: o acabamento das *stanze,* os planos para o desenho dos tapetes da Capela Sistina, a decoração das *Loggie* do Vaticano, a construção da basílica de São Pedro e a preservação da arte clássica. Rafael aceitou essas incumbências com boa disposição de ânimo e apetite e ainda achou tempo para pintar uma dezena de quadros religiosos, várias séries de afrescos pagãos e meio cento de Madonas e retratos, qualquer um dos quais lhe teria assegurado riqueza e fama. Leão X abusou de sua complacência, pedindo-lhe que organizasse festas, pintasse o cenário para uma comédia e fizesse a pintura de um elefante do qual gostava.[66] Talvez a mor te prematura de Rafael tivesse advindo do excesso de trabalho e também de amores.

Mas naquele tempo ele estava em seu pleno vigor e na florescência de sua prosperidade. Numa carta (1º de julho de 1514) endereçada ao "caro tio Simone... a quem quero tanto como a um pai," e que o havia censurado por querer manter-se celibatário, escreve ele com uma disposição de quem se sente feliz e confiante:

> Quanto a uma esposa, devo dizer-vos que diariamente dou graças aos céus de não ter aceito a que destinastes para mim, na verdade, qualquer outra. Nesse particular fui mais prudente que vós... e estou certo de que deveis ver agora que me sinto melhor assim. Disponho de capital, em Roma, no valor de três mil ducados, e uma renda certa de 50 ducados mais. Sua Santidade me dá um salário de 300 ducados para dirigir a reconstrução da basílica de São Pedro, com o que poderei contar enquanto viver... Além disso, dão-me o que pedir pelos meus trabalhos. Comecei a decorar um grande salão para Sua Santidade, pelo que devo receber 1.200 coroas

> de ouro. Vedes assim, meu caro tio, que estou honrando minha família e meu país.[67]

Aos 31 anos, entrava ele em sua fase viril. Tinha deixado crescer a barba, talvez para dissimular sua idade jovem. Vivia confortavelmente, até mesmo com esplendor, em um palácio construído por Bramante e que ele comprara por três mil ducados. Trajava-se à moda de um jovem aristocrata. Em suas visitas ao Vaticano, fazia-se acompanhar de majestosa comitiva de discípulos e clientes. Miguel Ângelo censurou-o certa ocasião, dizendo: "Andas com um séquito que até pareces um general." A isto respondeu Rafael: "E tu andas sozinho como se fosses um carrasco."[68] O jovem artista ainda era de boa índole, despido de inveja e ansioso por criar discípulos. Não era tão modesto como antes (como poderia sê-lo?). Mostrava-se, no entanto, sempre prestativo para com os outros, doando obras-primas aos amigos e até servindo como mecenas e patrono de artistas menos afortunados e menos dotados do que ele. Sabia, porém, em certos momentos, confundir os demais com agudeza de espírito. Por ocasião de uma visita que dois cardeais fizeram a sua oficina, durante a qual os prelados se divertiam em apontar falhas em seus quadros — dizendo, por exemplo, que os rostos dos Apóstolos estavam muito vermelhos — respondeu: "Isto não é de causar surpresa a Vossas Eminências; pintei-os assim deliberadamente; não podemos pensar que eles se envergonhem no céu quando vêem a Igreja governada por homens como vós?"[69] Contudo, sabia também aceitar correções sem que se ressentisse com isso, como se deu com os planos da basílica de São Pedro. Elogiava uma sucessão de artistas imitando-lhes o que neles havia de bom, sem perder, porém, sua própria independência e originalidade. Não precisava da solidão para revelar o que realmente era.

Sua moral não se coadunava com seus hábitos. Não podia ter pintado mulheres de maneira tão atraente se não tivesse ficado fortemente atraído pelos seus encantos. Escreveu sonetos de amor no verso de seus desenhos para a *Disputa*. Teve uma série de amantes, mas todo mundo, inclusive o Papa, achava que um artista de sua projeção tinha direito a tais passatempos. Vasari, depois de descrever as relações sexuais de Rafael, parece que não viu contradição alguma ao observar, duas páginas depois, que "aqueles que imitarem sua vida virtuosa serão recompensados no céu".[70] Ao perguntar-lhe Castiglione onde encontrava os modelos para as belas mulheres que pintava, respondeu que as criava em sua imaginação, concebendo-as dos vários elementos de beleza em diferentes mulheres.[71] Tinha, portanto, necessidade de grande variedade de amostras. No entanto, há um tom sadio e elevado em seu caráter e trabalhos, uma unidade, paz e serenidade em sua carreira, em meio àqueles conflitos, dissensões, invejas e recriminações daquela época. Desprezava a política, a qual consumia Leão X e a Itália, talvez achando que as constantes contendas de partidos e Estados pelo poder e pelo privilégio não passavam de monótona superficialidade da História e somente tinha importância o apego à bondade, à beleza e à verdade.

Rafael deixava a busca da verdade a espíritos mais ousados. Contentava-se em servir à beleza. Nos primeiros anos do reinado de Leão X, continuou a decorar a *Stanza d'Eliodoro*. Por um capricho qualquer — e a fim de simbolizar a expulsão dos *barbari* da Itália — Júlio havia escolhido o encontro histórico de Átila com Leão I (452) como tema para o segundo mural principal daquela sala. No desenho de Rafael, Leão I aparecia com as feições de Júlio II, quando Leão X subiu ao trono papal. Reviu-se o desenho e o Papa Leão I apareceu então com suas verdadeiras feições. Mais brilhante que

esse grandioso quadro é outro menor que Rafael pintou em um arco sobre a janela daquela mesma sala. Nele, o novo Papa, talvez com o propósito de comemorar sua fuga dos franceses, em Milão, sugeriu como tema a libertação de Pedro da prisão por um anjo. Rafael empregou toda a sua arte criadora no sentido de dar um espírito de unidade e vida à história, a qual a janela da sala dividia em três cenas: à esquerda da janela, os guardas adormecidos; no alto, um anjo despertando Pedro; e, à direita, um anjo conduzindo para a liberdade os Apóstolos que ali aparecem sonolentos e surpresos ao mesmo tempo. O brilho do anjo iluminando a cela, refletindo na armadura dos soldados e cegando-lhes os olhos, e a lua crescente embranquecendo as nuvens fazem da pintura um modelo para o estudo do jogo de luzes.

O jovem artista esforçava-se por conhecer toda técnica nova. Bramante, sem permissão de Miguel Ângelo, conduziu secretamente o amigo à Capela Sistina a fim de lhe mostrar os afrescos que estavam terminando na abóbada. Rafael ficou profundamente impressionado com o espetáculo; talvez, com a modéstia que ainda acompanhava seu orgulho, se tivesse sentido na presença de um gênio mais poderoso. Deixou-se levar por aquela nova influência ao fazer os temas e as formas de seus afrescos no teto da sala de Heliodoro: *Deus Aparecendo a Noé, O Sacrifício de Abraão, O Sonho de Jacó* e *A Sarça Ardente*. Essa influência revela-se ainda em o *Profeta Isaías* que ele pintou para a igreja de Santo Agostinho.

Em 1514, começou a trabalhar na sala, cujo nome se deriva de seu quadro principal, ou seja a *Stanza dell'Incendio del Borgo*. Uma lenda medieval relata como o Papa Leão III (795-816), ao fazer simplesmente o sinal-da-cruz, extinguira o incêndio que ameaçava destruir o *Borgo* — *i.e.*, o distrito de Roma, nas imediações do Vaticano. Provavelmente Rafael fizera apenas o desenho para esse mural e encarregara seu discípulo Gianfrancesco Penni de fazer a pintura. Mesmo assim, trata-se de uma vigorosa composição, no melhor estilo de Rafael, no tocante à narrativa histórica. Misturando a história clássica com a história cristã, Rafael mostrou, à esquerda do quadro, um belo e musculoso Enéias salvando seu velho porém musculoso pai, Anquises. Outra figura de homem nu, perfeitamente desenhado, aparece no alto da parede de um edifício em chamas, prestes a saltar; evidencia-se naqueles três nus a influência de Miguel Ângelo. Mais do estilo de Rafael é a mãe aflita debruçada sobre o muro para entregar o filho a um homem que se sustém na ponta dos pés, embaixo. Entre colunas magnificentes, grupos de mulheres suplicam o auxílio do Papa, o qual, de um balcão, ordena calmamente ao fogo que se extinga. Nesse quadro, Rafael apresenta-senos no ápice de sua carreira.

Quanto aos quadros restantes, na sala, Rafael fez os desenhos, talvez nisso auxiliado até mesmo por seus discípulos. Com tais desenhos, Perino del Vaga pintou sobre a janela *O Juramento de Leão III* diante de Carlos Magno (800); na parede da saída, outro grande discípulo, Giulio Romano — o único romano preeminente na arte da Renascença — pintou *A Batalha de Óstia,* na qual Leão IV (parecendo-se extraordinariamente com Leão X) rechaçou os sarracenos invasores (849); em outros espaços, discípulos eficientes pintaram retratos de soberanos que haviam beneficiado a Igreja. No último quadro, *A Coroação de Carlos Magno,* Leão X aparece como Leão III; Francisco I, ali pintado como Carlos Magno, realiza, por meio de outrem, sua ambição de ser imperador. O quadro como que imitava o encontro de Leão com Francisco, em Bolonha, um ano antes (1516).

Rafael fez alguns desenhos preliminares para a quarta *stanza,* a *Sala di Cons-*

tantino; os quadros foram executados depois de sua morte sob o patrocínio de Clemente VII. Entrementes, Leão X instou para que ele começasse a decoração das *Loggie* — *i.e.*, as galerias abertas que haviam sido construídas por Bramante e destinadas a circundar a corte de São Dâmaso, no Vaticano. O próprio Rafael havia terminado a construção de tais galerias; ele desenhou (1517-9) no teto de uma só galeria 52 afrescos narrando mais uma vez a história da Bíblia, desde a Criação do Mundo até o Juízo Final. A pintura mesma fora consignada a Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, Perino del Vaga, Polidoro Caldara da Caravaggio e outros; naquele mesmo tempo, Giovanni da Udine decorava as pilastras e arcos com deliciosos quadros e arabescos. Aqueles afrescos giravam, em boa parte, em torno de temas que já haviam sido empregados no teto da Capela Sistina, porém viam-se neles mão mais leve e espírito mais alegre: espírito que não procurava a grandiosidade, tampouco o sublime, porém episódios agradáveis, tais como Adão e Eva e seus filhos saboreando os frutos do Éden, Abraão visitado por três anjos, Isaque abraçando Rebeca, Jacó e Raquel junto ao poço, José e a esposa de Putifar, Moisés encontrado, Davi e Betsabé e a adoração dos pastores. Essas pequenas pinturas não podem naturalmente ser comparadas com as de Miguel Ângelo; acham-se em um mundo e gênero diferentes — um mundo de graça feminina e não de força masculina; constituem o sinal do amável Rafael em seus últimos cinco anos, ao passo que as da Capela Sistina representam trabalhos de Miguel Ângelo quando este se encontrava no ponto culminante de sua força.

Talvez Leão X se sentisse enciumado em razão daquele teto da Capela Sistina e da glória que dele adviera sob o reinado de Júlio. Logo depois de sua ascensão, concebeu a idéia de comemorar seu próprio pontificado, adornando com tapetes as paredes da Capela. Não havia tecelões na Itália que pudessem rivalizar com os de Flandres, e Leão X achava que não havia pintores em Flandres que pudessem igualar-se a Rafael. Encarregou este artista (1515) de desenhar 10 quadros descrevendo cenas dos *Atos dos Apóstolos.* Sete dos desenhos foram adquiridos, em Bruxelas, por Rubens (1630) para Carlos I da Inglaterra e acham-se agora no Museu Alberto e Vitória, de Londres. Figuram entre os mais notáveis trabalhos que tinham sido feitos até então. Rafael neles prodigalizou todos os seus conhecimentos de composição, anatomia e de efeitos dramáticos. Em toda a série dos desenhos, poucos são os que superam *A Pesca Milagrosa, A Ordem de Cristo a Pedro, A Morte de Ananias, Pedro Curando o Paralítico* ou *Paulo Pregando em Atenas* — se bem que neste último a bela figura de Paulo seja plagiada de afrescos de Masaccio, em Florença.

Os 10 desenhos foram enviados a Bruxelas, e, ali, Bernaert van Orley, que havia sido discípulo de Rafael em Roma, superintendeu o trabalho de transferência dos desenhos para a seda e a lã. Sete dos tapetes ficaram terminados no curto espaço de três anos. Em 1520, já todos estavam preparados. Os sete foram pendurados nas paredes da Capela Sistina em 26 de dezembro de 1519, tendo a elite de Roma sido convidada para vê-los. Causaram verdadeiro furor. Páris de Grassis anotou em seu diário: "Todo mundo na capela ficou maravilhado com a vista daqueles tapetes; todos foram unânimes em dizer que não havia, no mundo, coisa mais bela do que eles."[72] Cada tapete custou um total de dois mil ducados; o dispêndio com os 10 tapetes afetou profundamente as finanças de Leão X, levando-o a lançar mão de novas vendas de indulgências e cargos. Leão X devia ter sentido naquela ocasião que ele e Rafael haviam travado com Júlio e Miguel Ângelo uma batalha de arte na mesma capela e haviam saído vitoriosos. (Por ocasião da morte de Leão X, os tapetes foram empenhados a fim de aliviar

o estado de insolvência do papado; durante o saque de Roma, ficaram seriamente danificados; um deles foi cortado em pedaços e dois foram vendidos a Constantinopla. Todos foram restituídos à Capela Sistina em 1554; todos os anos, por ocasião da festa de *Corpus Christi*, eram exibidos ao povo na Praça de São Pedro. Luís XIV mandou copiá-los a óleo. Os franceses deles se apoderaram em 1798; foram, porém, novamente devolvidos ao Vaticano em 1808. Acham-se agora expostos ali, em uma sala própria, na Galeria degli Arazzi.)

Dada a extraordinária fecundidade de Rafael — em seus 37 anos foi maior que a de Miguel Ângelo em 89 — é difícil fazer dele um resumo correto, pois quase tudo o que produzia era digno de ser celebrado. Desenhou mosaicos, obras de madeira, jóias, medalhas, louças, vasos e baixos-relevos de bronze, caixas de perfumes, estátuas e palácios. Miguel Ângelo ficou assombrado quando soube que, de um modelo de Rafael, o escultor florentino, Lorenzetto Lotti, havia esculpido em mármore a estátua de Jonas cavalgando a baleia. O resultado, porém, tranqüilizou-o — Rafael havia-se desviado imprudentemente de seu elemento, que era a pintura. Rafael saiu-se melhor na arquitetura, pois nela teve, como guia, seu amigo Bramante. Por volta de 1514, quando foi colocado na direção da construção da basílica de São Pedro, mandou que seu amigo Fábio Calvo lhe traduzisse para o italiano os trabalhos de Vitrúvio; desse tempo em diante, revelou-se amante ardente dos estilos e formas da arquitetura clássica. Prosseguindo com os trabalhos de Bramante nas *Loggie,* fê-lo de maneira tal que agradou imensamente a Leão X, o qual nomeou-o diretor de todos os departamentos artísticos e arquitetônicos do Vaticano. Rafael construiu alguns palácios regulares em Roma e participou dos planos para a construção da elegante Villa Madama para o cardeal Giulio dei Médici; a *villa* foi, porém, um trabalho de Giulio Romano, como arquiteto e pintor, e de Giovanni de Udine, como decorador. Uma das obras-primas de Rafael existentes em arquitetura é o Palazzo Pandolfini, construído de planos seus depois de sua morte; figura ainda entre os mais belos palácios de Florença. Foi com sublime indiferença que pôs sua inteligência a serviço de seu amigo, o banqueiro Chigi; construiu-lhe uma capela na igreja de Santa Maria del Popolo e estábulos para seus cavalos (Stalle Chigiane, 1514) que poderiam ter servido até de palácio. Para compreendermos Rafael e a Roma de Leão X, deveremos deter-nos um pouco e contemplarmos esse egrégio Chigi.

VIII. AGOSTINO CHIGI

Agostino Chigi personificava um novo grupo em Roma: o de mercadores ou banqueiros ricos, que não eram de origem romana, cuja riqueza ofuscava a da velha nobreza da cidade, e cuja generosidade para com os artistas e escritores somente era superada pela dos papas e cardeais. Nascido em Siena, tinha absorvido a sutileza das finanças juntamente com sua alimentação de cada dia. Já na idade de 43 anos era o principal banqueiro italiano a financiar repúblicas e reinos, cristãos e infiéis. Financiou o comércio com uma dezena de países, inclusive a Turquia, e, mediante um contrato, adquiriu o monopólio do alumínio e do sal.[73] Em 1511, deu a Júlio II mais uma razão para uma guerra contra Ferrara — o duque Alfonso havia ousado vender sal a um preço com o qual não podia competir.[74] Sua firma tinha filiais em todas as grandes cidades italianas e em Constantinopla, Alexandria, Cairo, Lião, Londres e Ams-

terdã. Uma centena de navios singrava os mares com sua bandeira; tinha 20.000 empregados; muitos soberanos enviavam-lhe presentes; seu melhor cavalo fora um presente do sultão; quando visitou Veneza (à qual deu de empréstimo 125.000 ducados), sentou-se ao lado do doge.[75] Ao perguntar-lhe Leão X em quanto calculava sua fortuna, respondeu, talvez por causa de impostos, que não podia fazer uma idéia; contudo, sua renda anual foi estimada em 70.000 ducados ($875.000?). Suas baixelas e jóias igualavam, em quantidade, às de toda a nobreza romana junta. Sua cama era esculpida em marfim e incrustada de ouro e pedras preciosas. As instalações de seu banheiro eram de prata sólida.[76] Possuía uma dezena de palácios e *villas,* dos quais o mais ornado era a Villa Chigi, à margem oeste do Rio Tibre. Desenhada por Baldassare Peruzzi, adornada de pinturas de Peruzzi, Rafael, Sodoma, Giulio Romano e Sebastião del Piombo, a Villa Chigi foi aclamada pelos romanos, ao ser ela terminada em 1512, o mais suntuoso palácio de Roma.

Os banquetes de Chigi tiveram quase a mesma fama dos de Lúculo ao tempo de César. Assim que Rafael terminou os estábulos e antes que estes fossem ocupados por belos animais, Agostino ofereceu ao Papa Leão X e a 14 cardeais, em 1518, um banquete luxuoso que lhe custou dois mil ducados. Nessa suntuosa função, foram furtados 11 pratos de prata maciça, presumivelmente pelos empregados que faziam parte da comitiva dos hóspedes. Chigi proibiu que se fizessem buscas e cortesmente manifestou sua surpresa de ter sido insignificante o furto.[77] Terminada a festa, removeram-se o tapete de seda, as passadeiras e a bela mobília, e uma centena de cavalos foi colocada nos estábulos.

Poucos meses depois o banqueiro deu outro jantar, desta vez na *loggia* da *villa,* que se projetava sobre o rio. Após cada prato, toda a prata que se usava para servi-lo era atirada ao Rio Tibre, diante dos olhares pasmados dos convivas, isso para assegurar-lhes que nenhum prato seria utilizado duas vezes. Após o banquete, os criados de Chigi retiraram os pratos da rede que havia sido mergulhada nas águas debaixo das janelas da *loggia.*[78] Em um jantar dado na sala principal da *villa,* em 28 de agosto de 1519, cada convidado — inclusive o Papa Leão X e 12 cardeais — foi servido com um prato de ouro e prata com a gravação impecável de seu próprio moto, escudo e brasão. Ofereceram-se-lhes peixes especiais, caças, verduras, frutas, petiscos e bebidas que haviam sido importadas, especialmente para aquela ocasião, da própria cidade de Chigi.

A fim de suavizar aquela ostentação de sua riqueza de plebeu, Chigi procurou mostrar-se liberal no amparo à literatura e às artes. Financiou a revisão das obras de Píndaro pelo erudito Cornélio Benigno, de Viterbo, e instalou, em sua própria casa, uma máquina para sua impressão; os tipos de caracteres gregos para esse trabalho ultrapassaram, em beleza, os que Aldo Manucci havia empregado na publicação das *Odes* dois anos antes. Foi o primeiro texto grego impresso em Roma (1515). Um ano depois aquela mesma máquina imprimiu nova edição revista dos trabalhos de Teócrito. Embora fosse homem de educação modesta, Agostino Chigi orgulhava-se de sua amizade com Bembo, Giovio e até mesmo com Aretino; neste último caso, era muito acertado o adágio romano, *pecunia non olet* — "o dinheiro não cheira". Em seguida ao dinheiro e a sua amante, Chigi amava todas as formas de beleza que a arte havia criado. Rivalizou com Leão X no número de encomendas feitas a artistas, sobressaindo-se na interpretação dos temas pagãos, na Renascença. Reuniu nos palácios e *villas* tal quantidade de obras de arte, que poderia ter suprido um museu. Parecia considedoutrinários e morais das crenças e costumes tradicionais; a nova descoberta de um

rar sua residência uma galeria de arte pública a que o público devia ter acesso de quando em vez.

Na *villa* em que residia, por ocasião daquele jantar de 28 de agosto de 1519, a que nos referimos acima, Chigi casou-se afinal com sua fiel amante, com a qual tinha vivido oito anos. Foi o próprio Leão X quem celebrou o casamento. Chigi morreu oito meses depois, quase na ocasião em que se deu o trespasse de Rafael. Seus bens, avaliados em 800.000 ducados ($10.000.000?), foram, em sua maior parte, divididos entre os filhos. Lourenço, o primogênito, levou uma vida de dissipação, tendo sido declarado insano em 1553. A Villa Chigi foi vendida ao segundo cardeal Alessandro Farnese por uma pequena soma, por volta do ano de 1580, e, desse tempo em diante, tomou o nome de Villa Farnesina.

IX. RAFAEL: A ÚLTIMA FASE

Já em 1510 Rafael recebera pequenas encomendas do interessante banqueiro. Em 1514, pintou para ele um afresco na igreja de Santa Maria della Pace. O espaço à sua disposição era estreito e irregular; Rafael aproveitou-o bem, distribuindo sobre ele quatro sibilas — as de Cumas, Pérsia, Frígia e Tíbur — oráculos pagãos ali purificados com a presença de anjos. São figuras graciosas, pois havia graciosidade em tudo que saía da mão de Rafael; na opinião de Vasari, era o mais belo trabalho do jovem artista. É uma fraca imitação das sibilas de Miguel Ângelo, exceto a de Tíbur; nesta última, a sacerdotisa, enfeada pela idade e assustada com o próprio vaticínio que está fazendo, é uma figura de forte cunho original e dramático. Segundo uma história, cuja versão somente se pôde verificar no século XVII, surgira um desentendimento entre Rafael e o tesoureiro de Chigi acerca do pagamento para aquele trabalho. Rafael tinha recebido 500 ducados, mas, quando terminou a obra, exigiu um pagamento adicional. O tesoureiro achava que aquela quantia já paga era tudo o que se lhe devia. Rafael sugeriu-lhe então que nomeasse um artista competente para avaliar os afrescos; o tesoureiro nomeou Miguel Ângelo, com o que o artista concordou. Miguel Ângelo, não obstante os ciúmes que nutria por Rafael — é o que supunha — julgou que cada figura no quadro valia 100 ducados. Quando o tesoureiro, muito surpreso, levou aquela decisão ao banqueiro, este lhe ordenou que pagasse imediatamente a Rafael os 400 ducados adicionais. "Seja amável para com ele a fim de que fique satisfeito. Se ele me fizer pagar pelos tapetes, ficarei arruinado."[79]

Chigi tinha de se precaver, pois, naquele mesmo ano, Rafael estava pintando para ele um afresco encantador na Villa Chigi — *O Triunfo de Galatéia*. A história foi extraída do *Giostra* de Policiano: Polifemo, o Ciclope, tenta seduzir a ninfa Galatéia com sua flauta e cantos; ela, desdenhosa, vira-lhe as costas — como se dissesse "quem desejaria casar-se com um artista?" — e afrouxa as rédeas dos dois golfinhos, os quais arrastam para o mar seu barco em forma de concha. A seu lado, um poderoso Tritão agarra alegremente uma robusta ninfa, enquanto que, das nuvens, alguns cupidos atiram inutilmente suas setas para despertar-lhe o amor. Nesse afresco, a Renascença se manifesta em toda a sua pujança, e Rafael rejubila-se de pintar as mulheres como elas deviam ser segundo sua brilhante imaginação.

Em 1516, Rafael adornou o banheiro do cardeal Bibbiena com afrescos glorificando Vênus e os triunfos do amor. Em 1517, ele se entreteve ainda mais voluptuosamente nos desenhos que fez para o teto e as partes pendentes do salão central da Villa Chigi.

Aí adaptou sua genial fantasia a um conto de *As Metamorfoses,* de Apuleio. Psique, filha de um rei, desperta, com sua beleza, a inveja de Vênus; despeitada, a deusa ordena a Cupido, seu filho, que faça inspirar em Psique uma paixão pelo homem mais desprezível que se encontrasse. Cupido desce à terra a fim de cumprir sua missão, porém apaixona-se por Psique no primeiro contato que tem com ela. Visita-a em plena escuridão e pede-lhe que reprima sua curiosidade de querer saber quem ele é. Uma noite, porém, ela se levanta do leito, acende uma lâmpada e sente-se feliz de ver que tinha estado a dormir com o mais belo dos deuses. Em seu alvoroço, deixa cair umas gotas de óleo sobre o ombro dele. Cupido acorda, censura-a pela curiosidade e, enraivecido, abandona-a, mal percebendo que a falta de curiosidade de uma mulher em tais casos desmoralizaria a sociedade. Psique vagueia então desconsolada sobre a terra. Vênus prende o filho por desobediência e queixa-se a Júpiter de que a disciplina dos céus está desaparecendo. Júpiter manda Mercúrio buscar Psique, a qual se torna depois uma escrava de Vênus e é maltratada. Cupido escapa de sua prisão e suplica a Júpiter que lhe conceda Psique. Embaraçado e indeciso, como de costume, ante aqueles pedidos opostos, o deus convoca as divindades do Olimpo para debater a questão. Ele mesmo muito suscetível aos encantos do jovem, toma o partido de Cupido; os benevolentes deuses votam pela libertação de Psique; opinam também que devem fazê-la uma deusa e que ela seja dada a Cupido; na cena final, eles celebram as núpcias de Cupido e Psique com um delicioso banquete. Assegura-se que a história é uma alegoria religiosa, na qual Psique representa a alma humana que, depois de purificada pelo sofrimento, é admitida no paraíso. Mas Rafael e Chigi nela não viram simbolismo religioso algum, mas sim a oportunidade de contemplar formas masculinas e femininas perfeitas. Há, porém, no sensualismo de Rafael, certo requinte e graça que desarma a crítica dos puritanos; aparentemente, o benevolente Leão X nada encontrou nos quadros de Rafael que fosse reprovável. Naqueles quadros somente as figuras e a composição é que são de Rafael; Giulio Romano e Francesco Penni pintaram as cenas dos desenhos que ele fez e Giovanni da Udine a elas acrescentou coroas encantadoras carregadas de flores e frutas. A escola de Rafael tinha-se transformado em um centro criador, cuja produção adquiria sem dúvida alguma certa forma de encanto.

Jamais a arte pagã e a arte cristã se fundiram tão agradavelmente como em Rafael. Esse mesmo jovem, que vivia como um príncipe e amava todas as mulheres e (se nos é permitido abusar da expressão) divertia-se nos tetos com gente nua de ambos os sexos, pintou naqueles mesmos anos (1513-1520) alguns dos mais interessantes quadros na escala da História. Com todo o seu inocente sensualismo, acabava sempre voltando para a pintura de Madonas, como seu tema favorito; pintou-as dezenas e dezenas de vezes. Ocasiões havia em que um discípulo o auxiliava, como se deu com a *Madonna dell'Impannata;* na maior parte das vezes, porém, trabalhava nesse tipo de pintura com sua própria mão e com o sentimento religioso da velha Úmbria. Pintou (1515) a *Madonna Sistina* para o convento de São Sisto em Piacenza: uma perfeita composição piramidal; o convincente realismo do velho mártir São Sisto; a grave Santa Bárbara, um pouco bonita demais e esplendorosamente vestida; o manto verde da Virgem, sobre um toque de vermelho, agitado pelos ventos celestes; o Filho, muito humano em Sua inocência; o rosto simples e rosado da Madona, um pouco triste em seu enlevo (como se La Fornarina, que talvez tivesse posado para aquele quadro, tivesse percebido sua falta de prendas); as cortinas abertas pelos anjos atrás da Virgem à sua entrada

no Paraíso: é esse o quadro favorito de todo o mundo cristão, o mais admirado produto que saiu da mão de Rafael. (O quadro foi adquirido em 1753 para Frederico Augusto II da Saxônia, ao preço de 60.000 táleres. Durante quase dois séculos constituiu a principal preciosidade da Galeria de Dresden. Foi tirado da Alemanha pelos russos vitoriosos depois da Segunda Guerra Mundial juntamente com a *Noite Santa* de Correggio e a *Vênus* de Giorgione.[80]) Quase tão belo e talvez mais tocante, a despeito de sua forma tradicional, é *A Sagrada Família debaixo do Carvalho* (Prado), também denominado *La Perla*, "*A Madonna da Pérola*". Na *Madonna della Sedia* ou *Seggiola* (Pitti), a expressão é menos evangélica, é mais humana; a Madona é uma jovem mãe italiana, robusta e serena em sua paixão; segura a gorda criança cheia de desvelo e amor, e esta se aninha timidamente nela, como se tivesse ouvido falar em uma história de massacre de inocentes. Com essa maravilhosa Madona expiavam-se os pecados de muitas Fornarinas.

Rafael pintou relativamente poucos quadros de Cristo. Ao seu espírito brilhante repugnava contemplar ou reproduzir na tela o sofrimento, ou talvez, à semelhança de Leonardo, percebesse a impossibilidade de traduzir, em cores, o que fosse divino. Em 1517, provavelmente com a colaboração de Penni, pintou para o convento de Santa Maria dello Spasimo, em Palermo, *Cristo Carregando a Cruz*, daí passar o quadro a chamar-se *Lo Spasimo di Sicilia*. Segundo Vasari, esse trabalho sofreu muitas peripécias: o navio que o transportava para a Sicília perdeu-se em uma tempestade; a caixa que o encerrava flutuou sobre as águas e foi arrojada à terra em Gênova; "até a fúria dos ventos e das ondas" — diz Vasari — "respeitou esse quadro". Foi embarcado novamente e instalado em Palermo, onde "se tornou mais célebre que a Monta nha de Vulcano".[81] No século XVII, Filipe IV de Espanha mandou transferi-lo secretamente para Madri. Nesse quadro, Cristo é simplesmente um homem exausto e fracassado, não exprimindo idéia alguma de ter aceito e cumprido uma missão. Rafael teve melhor êxito em *A Visão de Ezequiel*, no qual deu certa expressão de divindade à imagem, se bem que, nesse quadro, tivesse recorrido ao de *A Criação de Adão*, de Miguel Ângelo, para a feitura de seu majestoso Deus.

Àquele período cheio de atividades é que pertence o quadro de *Santa Cecília*, quase tão popular quanto o da *Madonna Sistina*. Uma dama bolonhesa anunciara, no outono de 1513, que havia ouvido vozes celestes, as quais lhe pediam dedicasse uma capela a Santa Cecília, na igreja de San Giovanni del Monte. Um parente incumbiu-se de construí-la e pediu ao tio, o cardeal Lourenço Pucci, que encomendasse a Rafael, por mil *scudi* de ouro, um quadro adequado para o altar. O artista confiou a Giovanni da Udine a reprodução dos instrumentos musicais, terminando a pintura em 1516; enviou a pintura a Bolonha, conforme já vimos, juntamente com uma carta muito amável a Francia. Desnecessário dizer a grande admiração que despertaram nesse último a beleza e o esplendor do quadro, sua idéia de música como algo quase celestial, a figura de São Paulo "concentrado em seus pensamentos", a de São João num êxtase quase feminino, o encanto de Cecília e o encanto ainda maior de Madalena — no quadro, imbuído de deliciosa inocência — e as tonalidades de luzes e sombras nos mantos e nos pés de Madalena.

Rafael fez também depois alguns retratos majestosos. O *Baldassare Castiglione* (Louvre) representa um dos mais conscienciosos e interessantes trabalhos de Rafael, em seguida ao de Júlio II. Ressalta logo o estranho penteado muito fofo, depois o manto de pele e a profusa barba, e a gente imagina ser aquela a figura de algum poe-

ta ou filósofo muçulmano ou de algum rabino de Rembrandt; em seguida, a suavidade dos olhos e da boca e as mãos cruzadas revelam o bondoso, sentimental, e desolado ministro de Isabella na corte de Leão X. Antes de se ler *O Cortesão*, é aconselhável a minuciosa observação desse quadro. O *Bibbiena* mostra o cardeal em seus últimos anos, cansado de suas Vênus e reconciliado com a cristandade.

O quadro *La donna velata* incontestavelmente não é de Rafael; contudo, é quase certamente o retrato que Vasari descreve como sendo da amante do pintor. Suas feições são as de que ele se serviu para pintar Madalena, até mesmo sua *Santa Cecília*, talvez a *Madonna Sistina* — naquele retrato um rosto moreno e grave, um grande véu a descer-lhe da cabeça, um colar de pedras em volta do pescoço e suntuosas roupas a envolver-lhe folgadamente as formas. Provavelmente da autoria de Rafael é *La Fornarina*, atualmente na Galeria Borghese; não é muito possível que seja o retrato de sua amante, como o asseveraram críticos posteriores. A palavra *fornarina* significa padeira ou esposa ou filha de padeiro; é bem possível que tal nome não se originasse de sua ocupação. A dama, naquele quadro, não é propriamente atraente; falta-lhe aquele ar modesto que torna mais encantadoras tais figuras sensuais. Parece inacreditável que a simples *donna velata* seja aquela mesma temível prodigalizadora de prazeres efêmeros. Afinal de contas, é fato conhecido que Rafael tivera mais de uma amante. (Outra *Fornarina*, porém mais bonita, é a de Sebastiano del Piombo, existente na Galeria Uffizi.)

Ele, porém, foi mais fiel a elas do que se podia esperar de artistas — os quais são mais sensíveis à beleza que à razão. Quando o cardeal Bibbiena aconselhou-o a casar-se com Maria Bibbiena, sua sobrinha, Rafael, que dele havia recebido esplêndidas encomendas, muito contra a vontade declarou que se casaria (1514); foi protelando, porém, de mês para mês e de ano para ano o cumprimento da promessa; diz a tradição que Maria, vendo assim constantemente postergada a realização do casamento, morreu de paixão.[82] Vasari aventa a idéia de que Rafael ia protelando o enlace na esperança de ser nomeado cardeal; nessa alta posição seria impossível sua realização e apenas tolerável uma ligação amorosa. Quando trabalhava, o artista parecia manter sua amante não muito longe de si. Na ocasião em que ele desenhava a *História de Psique*, na vila do banqueiro Chigi, este, percebendo que o artista perdia muito tempo em suas visitas à amante, dada a distância a que ela morava, instalou a mulher em um apartamento da *villa*; "foi essa a razão por que Rafael conseguiu terminar o trabalho".[83] Ignora-se se foi essa a amante com a qual Rafael "se entregou a extraordinários excessos" e a que Vasari atribui a morte dele.[84]

Seu último trabalho foi uma de suas grandes interpretações da história do Evangelho. Em 1517, o cardeal Giulio dei Médici encarregou Rafael e Sebastiano del Piombo de pintarem algumas peças de altar para a catedral de Narbona, para a qual havia sido nomeado bispo por Francisco I. Sebastiano julgava-se tão talentoso quanto Rafael, e essa sua convicção já vinha de muito tempo. Achou que aquela seria a ocasião de se revelar. Escolheu como tema a ressurreição de Lázaro e conseguiu que Miguel Ângelo o auxiliasse na feitura do desenho. Estimulado por aquela concorrência, Rafael preparou-se para seu triunfo final. Tomou por tema a narração de São Mateus sobre o episódio no Monte Tabor:

> E seis dias depois, Jesus toma consigo Pedro, Tiago e João, seu irmão, e os leva à parte a um alto monte. E ali se transfigurou na presença deles. Seu rosto ficou re-

> fulgente como o sol e suas vestes tornaram-se tão brancas como a luz. E eis que lhes apareceram Moisés e Elias conversando com ele... E quando voltaram para junto da multidão, veio ao seu encontro certo homem, o qual se ajoelhou e disse: Senhor, tende piedade de meu filho, pois ele está louco e padece muito; muitas vezes ele se atira ao fogo; outras, à água. E eu o levei aos vossos discípulos e eles não o puderam curar.[85]

Rafael uniu ambas as cenas, não obstante a diferença que devia existir entre o tempo e o espaço. Acima do topo da montanha a figura de Cristo aparece elevando-se no ar. Seu rosto transfigurado pelo êxtase, e as vestes, iluminadas pela luz do céu, de uma alvura brilhante; de um lado, Moisés, de outro, Elias, e, embaixo, no planalto, os três apóstolos favoritos. Ao pé da montanha, um pai desesperado empurra para a frente o filho louco; a mãe e outra mulher, ambas de beleza clássica, ajoelham-se ao lado do rapaz e pedem aos nove apóstolos que se acham reunidos à esquerda que o curem. Um deles, que estava com a atenção concentrada em um livro, sobressalta-se; outro aponta para a figura de Cristo transfigurado e dá a entender que somente Ele é quem pode curar o rapaz. Geralmente louva-se o esplendor da parte superior do quadro que, presumivelmente, foi terminada por Rafael e deprecia-se certa rusticidade e violência no grupo inferior, o qual foi pintado por Giulio Romano; mas duas das mais belas figuras acham-se, no entanto, no plano de baixo — o apóstolo que fora perturbado em sua leitura e a mulher ajoelhada com o ombro descoberto e as vestes brilhantes.

Rafael começou o trabalho da *Transfiguração* em 1517, porém morreu sem o terminar. Não podemos dizer o quanto de verdade existe na narrativa de Vasari, escrita uns 30 anos depois desse acontecimento:

> Rafael continuou desbragadamente com seus prazeres secretos. Após uma orgia extraordinária, voltou para casa ardendo em febre. Os médicos julgaram que ele tinha apanhado um resfriado. Como ele não confessasse a causa do mal, os médicos cometeram a imprudência de aplicar-lhe uma sangria, enfraquecendo-o ainda mais quando ele precisava de restaurativo. Rafael fez então seu testamento; primeiro despediu da casa a amante, como bom cristão, e deixou-lhe meios para viver honestamente. Dividiu depois os bens entre os discípulos, Giulio Romano, de quem sempre gostara, Giovanni Francesco Penni, de Florença, um sacerdote de Urbino, um parente... Tendo confessado e demonstrado arrependimento, terminou o curso de sua vida no dia de seu nascimento, sexta-feira da Paixão, na idade de 37 anos (6 de abril de 1520).[86]

O sacerdote que veio ouvir-lhe a confissão recusara-se a entrar no quarto do enfermo até que a amante tivesse deixado a casa; talvez julgasse que, persistisse ela em ficar, não viria a ser completa, por parte de Rafael, a contrição necessária para sua absolvição. Impedida até mesmo de acompanhar o cortejo fúnebre, a mulher caiu em grande melancolia, quase chegando às raias da insânia. O cardeal Bibbiena persuadiu-a a tornar-se freira. Todos os artistas de Roma seguiram o corpo do jovem artista até a sua sepultura. Leão X sentiu profundamente a morte de seu amado pintor. Um secretário e poeta do Papa, o mesmo Bembo que sabia ser eloqüente tanto em latim como em italiano, pôs de lado toda a retórica ao escrever o epitáfio para o túmulo de Rafael, no Panteão:

Ille hic est Raphael

— "Aqui jaz Rafael." Era o bastante.

Na opinião de seus contemporâneos, foi o maior pintor de seu tempo. Nada produziu que se igualasse, em sublimidade, ao teto da Capela Sistina, mas Miguel Ângelo nada produziu também que pudesse equiparar-se, em beleza total, às 50 Madonas de Rafael. Miguel Ângelo foi maior artista porque era extraordinário em três campos e mais profundo na idéia e na arte. Quando, referindo-se a Rafael, declarou que "ele é o exemplo do que um profundo estudo pode criar", provavelmente quis dizer que Rafael tinha adquirido, pela imitação, o que havia de melhor em muitos pintores e, amalgamando diligentemente esse estudo, imprimiu-lhe um estilo aperfeiçoado; não percebia em Rafael aquela fúria criadora que logo desorienta tanto que acaba descobrindo repentinamente um meio para atingir seu objetivo. Rafael parecia demasiado feliz para que pudesse ser um gênio no sentido tradicional da criatura frenética; havia solvido de tal maneira seus conflitos interiores que demonstrava poucos sinais de possuir aquela força ou espírito demoníaco que leva as grandes almas a criarem, e que também as pode conduzir à tragédia. A obra de Rafael era o produto de uma habilidade requintada e não da convicção ou sentimento profundo. Ele se adaptou às necessidades e à disposição de espírito de Júlio, depois às de Leão X e, em seguida, às de Chigi, mas permaneceu sempre o jovem sincero a oscilar vivamente entre Madonas e amantes; foi esse seu meio alegre de conciliar o paganismo com o mundo cristão.

Como artista, no sentido técnico, não teve ninguém que o superasse; no arranjo dos elementos na pintura, no ritmo das massas, na doce fluência dos traços, foi inigualável. Sua vida foi devotada à forma. Por conseguinte, tendia a permanecer na superfície das coisas. Não sondou os mistérios ou as contradições da vida ou da crença, salvo no retrato que fez de Júlio II; a sutileza de Leonardo e a noção que Miguel Ângelo tinha da tragédia nada significavam para ele; a sede e a alegria da vida, a criação e a posse da beleza e a lealdade de amigos e amantes eram o bastante. Ruskin tinha razão: de quando em vez, notava-se na escultura gótica e na pintura da Itália e Flandres, anteriores ao tempo de Rafael, uma simplicidade, sinceridade e sublimidade de fé e esperança que mergulhavam na alma mais profundamente que as bonitas Madonas e voluptuosas Vênus de Rafael. Contudo, o *Júlio II* e a *Madonna da Pérola* de Rafael são tudo, exceto superficiais; ambos os quadros chegam até ao coração do homem e enternecem a mulher. O *Júlio II* é maior e mais profundo que *Mona Lisa.*

Leonardo confunde-nos; Miguel Ângelo assusta-nos e Rafael nos proporciona paz. Ele não faz indagações, não suscita dúvidas e não desperta terror; ao contrário, oferece-nos o encanto da vida como bebida divina. Não admite conflito entre a inteligência e os sentimentos, tampouco entre o corpo e a alma; tudo nele é harmonia de coisas opostas a fazerem uma música pitagórica. Sua arte torna ideal tudo aquilo em que ele toca: a religião, a mulher, a música, a filosofia, a história e até a guerra. Ele mesmo, homem feliz e afortunado, irradiava serenidade e graça. Nas analogias arbitrárias do gênio, coloca-se logo abaixo dos maiores, porém com eles: Dante, Goethe, Keats; Beethoven, Bach, Mozart; Miguel Ângelo, Leonardo, Rafael.

X. LEÃO X, O POLÍTICO

Era lamentável que, em meio a toda aquela arte e literatura, Leão X tivesse de entregar-se também à política. Ele era chefe de Estado e vivia numa época em que as

potências transalpinas tinham soberanos ambiciosos, grandes exércitos e ardorosos generais. Luís XII, de França, e Fernando, o Católico, podiam a qualquer momento entrar em acordo para dividir a Itália como o tinham feito com relação ao reino de Nápoles. Com o propósito de enfrentar tal ameaça — e incidentalmente para fortificar os Estados Papais e elevar a posição da família — Leão X planejou formar com Florença (a qual já tinha governado por intermédio de seu irmão Giuliano e seu sobrinho Lourenço), Milão, Piacenza, Parma, Módena, Ferrara e Urbino uma nova e poderosa federação a ser governada pelos Médici leais. De acordo com seus planos, uniria esses Estados com os da Igreja, já então existentes, estabelecendo, assim, com eles, uma barreira contra a agressão dos Estados do norte. Asseguraria, pelo casamento de algum membro de sua casa, se possível, a sucessão no trono de Nápoles, e, com uma Itália assim transformada em grande potência, conduziria a Europa para mais uma Cruzada contra os turcos que se iam tornando ameaçadores. Maquiavel, que não alimentava preconceitos a favor do mundo cristão ou dos papas, aprovou calorosamente tal plano, pelo menos no que dizia respeito à unificação e proteção da Itália; foi essa a idéia principal de *O Príncipe.*

Prosseguindo em seus objetivos com recursos militares muito limitados à sua disposição, Leão X usou de todos os métodos que os príncipes de seu tempo empregavam na arte de governar e na diplomacia. Era inconveniente que o chefe de uma Igreja cristã tivesse de mentir, quebrar a palavra, furtar e matar; mas, por consenso geral dos reis, tais processos eram indispensáveis à preservação de um Estado. Leão X que, antes de ser Papa, fora um Médici, fez o jogo político tanto quanto lhe permitiram sua corpulência, fístula, caçadas, liberalidades e finanças. Todos os reis denunciaram-no, desapontados por não o verem conduzir-se como santo. "Leão", disse Guicciardini, "não correspondeu às esperanças que se alimentaram a seu respeito por ocasião de sua ascensão, pois pareceu dotado de maior prudência do que se imaginava, se bem que com menos bondade."[88] Durante longo tempo, seus inimigos acharam que sua sutileza maquiavélica era devida à influência de seu primo Giulio (o futuro Clemente VII) ou do cardeal Bibbiena; à medida, porém, que os acontecimentos iam amadurecendo, foi-se evidenciando que eles tinham de lidar com o próprio Leão X, não com um leão, porém com uma raposa, uma criatura manhosa, esperta, ardilosa, insondável, absorvente e cheia de subterfúgios, às vezes atemorizada, outras hesitante, mas que, em último recurso, seria capaz de tomar uma decisão final e persistir em determinada política.

Deixemos suas relações com os Estados transalpinos para um capítulo posterior e limitemo-nos aqui às questões da Itália, tratando destas resumidamente, pois a arte, ao tempo de Leão X, é matéria muito mais interessante que sua política. Ele teve uma grande vantagem sobre seus predecessores, pois Florença, que se havia oposto a Alexandre e Júlio, sentia-se agora feliz por ser parte do reino dele devido a ter ele concedido a seus cidadãos muitos benefícios. Quando Leão X visitou a cidade de seus antepassados, ela ergueu uma dezena de arcos artísticos para recebê-lo. Desse *point d'appui* e de Roma, dispôs seus diplomatas, agentes e soldados a fim de ampliar seu Estado. Em 1514, conquistou Módena. Em 1515, Francisco I preparou-se para invadir a Itália e tomar Milão; Leão X formou um exército e uma aliança, na Itália, para resistir-lhe e ordenou ao duque de Urbino, como vassalo da Santa Sé e general a serviço da Igreja, que se unisse a ele, em Bolonha, com todas as forças que pudesse conseguir. O duque, Francesco Maria della Rovere, recusou-se peremptoriamente a aten-

der à ordem, não obstante Leão X ter-lhe adiantado, havia bem pouco tempo, dinheiro para pagar às tropas. O Papa suspeitou, e com certa razão, de que ele havia feito algum acordo secreto com a França.[89] Assim que se viu livre dos embaraços com os estrangeiros, Leão X chamou Francesco a Roma; o duque tratou de fugir para Mântua. O Papa excomungou-o e mostrou-se insensível às súplicas e mensagens de Elisabetta Gonzaga e de Isabella d'Este, tia e sogra respectivamente do rebelde Francesco. As forças papais conquistaram Urbino, sem que a cidade lhes opusesse resistência. Francesco foi declarado deposto, e Lourenço, sobrinho do Papa, tornou-se duque de Urbino (1516). Um ano depois o povo revoltou-se e o Papa encontrou-se em dificuldades para levantar dinheiro e forças para reconquistar a cidade; conseguiu seu objetivo depois de oito meses de guerra. O custo das operações exauriu, porém, o tesouro do papado e provocou forte reação na Itália contra o Papa e sua ambiciosa família.

Francisco I aproveitou-se da oportunidade para conquistar a amizade de Leão X, propondo um casamento entre Lourenço, que havia sido restaurado no ducado de Urbino, e Madeleine de La Tour d'Auvergne, a qual tinha uma bela renda de 10.000 coroas ($125.000?) por ano. Leão X concordou com a proposta. Lourenço seguiu para a França (1518), como o fizera outrora Bórgia, e trouxe consigo Madeleine e seu dote. Ela morreu um ano depois ao dar à luz Catarina, a futura rainha Catarina de Médici de França; o próprio Lourenço morreu logo depois de uma doença venérea contraída na França, ao que se supõe.[90] Leão X declarou Urbino um Estado Pontifício e enviou à cidade um legado para governá-la.

Durante aquelas complicações, o Papa teve de enfrentar dois amargos sinais de sua fraqueza política e crescente impopularidade. Um de seus generais, Gianpaolo Baglioni, governante de Perúgia, por graça do papado, tomara, juntamente com o seu Estado, o partido de Francesco Maria. Leão X atraiu-o tempos depois a Roma, para o que lhe deu um salvo-conduto; condenou-o à morte (1520). Baglioni havia feito também parte de uma conspiração encabeçada por Alfonso Petrucci e outros cardeais, visando o assassínio do Papa (1517). Os cardeais tinham feito tais exigências a Leão X que este, não obstante sua liberalidade, não pôde satisfazê-las. Petrucci tinha-se revoltado pelo fato de seu irmão ter sido arrancado do governo de Siena e isso com a conivência do Papa. Ele tinha planejado primeiro matar Leão X com suas próprias mãos, porém persuadiram-no a que, em vez disso, subornasse o médico do Papa para que desse um veneno a este último na ocasião em que fosse tratar de sua fístula. Descobriu-se a conspiração. O médico e Petrucci foram executados e vários cardeais, seus cúmplices, depostos alguns, encarcerados outros. Alguns foram postos em liberdade mediante o pagamento de apreciável multa.

A necessidade que Leão X tinha de dinheiro começou a atribular seu reino outrora feliz. Suas dádivas a parentes, amigos, artistas, escritores e músicos, a dispendiosa manutenção de uma corte sem precedentes na história do papado, os insaciáveis pedidos de dinheiro para a construção da nova basílica de São Pedro, as despesas com a guerra contra Urbino e os preparativos para uma Cruzada estavam levando o papado à bancarrota. Suas rendas regulares de 420.000 ducados ($5.250.000?) por ano, provenientes de taxas, anatas e dízimos, eram insuficientes e cada vez mais se ia tornando difícil colhê-los de uma Europa que se ressentia de vê-los fluir para Roma. A fim de reabastecer o tesouro, Leão X criou 1.353 novos cargos para serem vendidos, pelos quais as pessoas nomeadas pagaram um total de 889.000 ducados ($11.112.500?). Isso não nos deve causar espécie; a maioria dos cargos eram sinecuras, cuja modesta ta-

refa podia ser delegada a subordinados; as somas pagas por tais nomeações eram, com efeito, empréstimos ao papado; os salários, em uma média de 10 por cento ao ano sobre o pagamento inicial, representavam juros sobre os empréstimos. Leão X estava vendendo o que agora designamos como apólices do governo;[91] indubitavelmente poder-se-ia dizer que estava pagando uma soma muito mais apreciável que as que os governos costumam pagar hoje em dia. Contudo, não vendia apenas tais sinecuras; vendia ainda os cargos mais elevados, como o de camareiro do papado.[92] Em julho de 1517, nomeou 31 novos cardeais, muitos deles capazes; na sua maioria, porém, eram escolhidos francamente em atenção à sua capacidade de pagar pela honraria e pelo poder. O cardeal Ponzetti — médico, erudito e autor — pagou 30.000 ducados pela sua nomeação; Leão X, com sua pena, arrecadou para o tesouro, naquela ocasião, meio milhão de ducados.[93] Até a Itália *blasé* sentiu-se chocada com aquela situação, e, na Alemanha, a história de tais transações muito contribuiu para avivar a revolta de Lutero (outubro de 1517). Ao conquistar o sultão Selim o Egito para os turcos otomanos, naquele momentoso ano, foi em vão que Leão X apelou por uma Cruzada. Naquela sua ânsia cega, enviou agentes para todas as partes do mundo cristão a fim de oferecerem indulgência em troca de contrição, confissão e contribuição para as despesas da Cruzada que se propusera fazer.

Chegou a tomar empréstimos a 40 por cento dos banqueiros de Roma; cobraram-lhe tal taxa porque temiam que sua má administração das finanças do papado provocassem a bancarrota. Em garantia de alguns daqueles empréstimos, empenhou suas baixelas de prata, tapeçarias e jóias. Não pensava em economias; quando pensou em fazê-lo, foi para suspender os pagamentos de salários na Academia Grega e na Universidade de Roma. Em 1517, a primeira foi fechada por falta de fundos. Prosseguiu com sua imoderada benevolência, enviando ricos subsídios a mosteiros, hospitais e instituições de caridade em todas as partes do mundo cristão, cumulando os Médici de honrarias e dinheiro e oferecendo jantares opíparos a seus hóspedes, ao passo que ele mesmo se alimentava e bebia com moderação.[94] Ao todo, despendeu, durante seu pontificado, 4.500.000 ducados ($56.250.000?) e morreu devendo 400.000 mais. Uma crítica mordaz exprimiu a opinião de Roma: "Leão X devorou três pontificados: o tesouro de Júlio II, as rendas de Leão X e as de seu sucessor."[95] Roma experimentou uma das piores derrocadas financeiras de sua história, quando ele morreu.

Seu último ano foi cheio de guerras. Tendo reconquistado Urbino e Perúgia, pareceu-lhe indispensável dominar Ferrara e o Pó para segurança dos Estados Papais e, com eles, conter os franceses em Milão. O duque Alfonso havia dado o necessário *casus belli*, enviando tropas e artilharia a Francesco Maria para serem empregadas contra o Papa. Conquanto estivesse doente e quase exausto após uma hostilidade do papado durante quase uma geração, Alfonso continuou a lutar com sua habitual coragem, tendo-se salvado com a morte do Papa.

Leão X achava-se enfermo em agosto de 1521, em parte pela dor de sua fístula e, em parte, pelas contrariedades e a excitação da guerra. Recuperou-se, mas teve uma recaída em outubro. Em novembro, sentiu-se melhor e pôde ser levado para sua *villa* campestre, em Magliana. Ali recebeu notícias de que o exército do Império e do papado havia conquistado Milão aos franceses. Regressou a Roma no dia 25 do mesmo mês, sendo acolhido com entusiástica recepção como até então se reservava apenas aos guerreiros vitoriosos. Caminhou muito naquele dia e transpirou tanto que suas roupas ficaram encharcadas de suor. Na manhã seguinte, ficou de cama com febre. Seu

estado de saúde agravou-se rapidamente. Percebeu que seu fim estava próximo. Em 1.° de dezembro, animou-se ao ser informado pelos seus agentes de que Piacenza e Parma haviam sido tomadas também pelas forças papais. Tinha declarado, certa vez, que daria com prazer sua vida pela anexação daquelas cidades aos Estados da Igreja. Morreu à meia-noite do dia 1.° para 2 de dezembro de 1521, dez dias antes de completar 45 anos. Muitos dos serviçais e alguns membros da família dos Médici levaram do Vaticano tudo de que puderam lançar mão. Guicciardini, Giovio e Castiglione julgaram que ele tivesse sido envenenado por instigação, talvez, de Alfonso ou de Francesco Maria; mas, ao que parece, Leão X morreu de malária, como acontecera também com Alexandre VI.[96]

Alfonso rejubilou-se com a notícia da morte e mandou cunhar uma nova medalha *ex ore leonis* — "das fauces do leão". Francesco Maria voltou para Urbino, onde foi, mais uma vez, restaurado no trono. Em Roma, os banqueiros viram-se arruinados. A firma Bini havia emprestado 200.000 ducados a Leão X, os Gaddi 32.000 e os Ricasoli 10.000; também o cardeal Pucci tinha-lhe emprestado 150.000 e o cardeal Salviati 80.000;[97] estes dois últimos teriam prioridade sobre o que se pudesse salvar, e Leão X havia morrido em condições piores que um falido. Alguns outros elementos surgiram também para condenar o falecido Papa como tendo administrado mal uma grande riqueza. Contudo, quase toda a Roma lastimou sua morte; acharam-no o mais generoso dos benfeitores em toda a sua história. Os artistas, poetas e letrados sabiam que, com aquela morte, haviam passado seus bons tempos. Ainda não suspeitavam da extensão de seu desastre. Disse Paolo Giovio: "O saber, a arte, o bem-estar comum, a alegria de viver — enfim, todas as coisas boas — foram enterrados juntamente com Leão X."[98]

Foi um homem bom, cujas virtudes o arruinaram. Erasmo teve razão em louvar-lhe a bondade e espírito de humanidade, a magnanimidade, o saber, o amor e a proteção que dispensou à arte e em chamar o pontificado de Leão X de o pontificado da idade de ouro.[99] Leão X habituara-se, porém, ao ouro. Criado em palácio, conheceu o luxo e a arte; nunca trabalhara para ter sua renda, embora enfrentasse corajosamente os perigos; as rendas do papado, quando eram colocadas sob sua guarda, deslizavam facilmente de suas mãos, enquanto ele se sentia feliz com a felicidade dos beneficiados ou planejava guerras dispendiosas. Prosseguindo nas linhas traçadas por Alexandre e Júlio e herdando suas realizações, tornou os Estados Papais mais fortes do que nunca, porém perdeu a Alemanha em virtude de suas extravagâncias e exigências. Podia ver a beleza de um vaso; não via, no entanto, a Reforma Protestante que começava a corporificar-se além dos Alpes; não deu atenção a um sem-número de informações que, a respeito, lhe enviaram, e continuou a pedir mais ouro de uma nação já em revolta. Foi uma glória e um desastre para a Igreja.

Foi o mais generoso dos patronos, mas não o mais esclarecido. Com todo o seu patrocínio, não surgiu uma literatura elevada em seu reino. Ariosto e Maquiavel ultrapassavam sua compreensão; apreciava, porém, Bembo e Policiano. Seu gosto pela arte não era tão aprimorado quanto o de Júlio; não é a ele que devemos a basílica de São Pedro ou a *Escola de Atenas*. Amava demais a beleza da forma; compreendia, porém, muito pouco o significado que a arte empresta a essa mesma beleza. Cumulou Rafael de trabalhos, subestimou Leonardo e não soube, como Júlio, encontrar um meio de compreender o temperamento de Miguel Ângelo e, com isso, aproveitar-lhe o gênio. Apreciava demais o conforto para que pudesse ser um grande homem. É la-

mentável julgá-lo assim tão duramente, pois era uma criatura amável.

Aquela época recebeu seu nome e, talvez, com razão, pois foi ele quem trouxera, de Florença para Roma, a herança de riquezas e gostos dos Médici, a principesca proteção aos artistas que presenciara em casa dos pais, e, com tais riquezas e a sanção papal, criou o estímulo para uma literatura e arte que se sobressaíram na forma e no estilo. Seu exemplo fez com que dezenas e dezenas de outros homens saíssem à cata de talentos e os protegessem; estabeleceu assim um precedente e um padrão para se apreciar a inteligência e dar-lhe o devido valor na Europa setentrional. Mais que qualquer outro papa, foi um protetor das ruínas da Roma clássica e encorajou os artistas a fazerem obras que rivalizassem com elas. Aceitava a alegria pagã da vida e, contudo, em sua própria conduta, adotava notável continência, não obstante a liberdade que se usufruía naquela era. Seu apoio aos humanistas romanos fez com que se espalhasse na França o cultivo, por eles, da literatura e forma clássicas. Sob sua égide, Roma tornou-se o coração palpitante da cultura européia; a ela afluíam artistas para pintar, esculpir e construir; letrados procuravam-na para seus estudos, poetas para cantar seus versos e homens de espírito para irradiar seu brilho. Já Erasmo escrevia: "Antes lançar-me no rio de Lete do que te esquecer, ó Roma... Que liberdade preciosa, que tesouro em matéria de livros, que conhecimentos profundos entre os letrados, que benéfica convivência social! Onde mais se poderia encontrar tal sociedade literária ou tal versatilidade de talento em um só e mesmo lugar?"[100] O delicado Castiglione, o requintado Bembo, o erudito Lascaris, Fra Giocondo, Rafael, os Sansovini e os Sangalli, Sebastiano e Miguel Ângelo — onde se encontraria novamente, em uma só cidade e uma só década, tal plêiade de homens?

LIVRO V

A DERROCADA

CAPÍTULO XIX

A Revolta dos Intelectuais

1300—1534

I. AS CIÊNCIAS OCULTAS

EM todas as épocas e nações, a civilização é produto, privilégio e responsabilidade de uma minoria. O historiador familiarizado com uma constante tolice que se espalhe por este mundo afora acaba por se reconciliar com um ambiente esplêndido para o domínio da superstição; não espera que de homens imperfeitos venha a surgir um Estado perfeito; percebe que apenas uma pequena proporção de qualquer geração é que se pode libertar de embaraços econômicos e dispor, assim, de vagares e energias para forjar seus próprios pensamentos, ao invés de seguir os de seus antepassados ou dos que os cercam; rejubila-se se descobre, em cada período, alguns homens e mulheres que, pelo talento ou por algum dote de casamento ou por uma circunstância qualquer, tenham-se elevado no mundo, banindo a superstição, o ocultismo e a credulidade, e revelem-se senhores de uma inteligência esclarecida, cônscios de sua infinita ignorância.

Assim, na Itália da Renascença a civilização era de poucos, formada por poucos e para esses poucos. O homem simples e comum lavrava e explorava a terra, puxava os carros ou carregava nos ombros as cargas, labutava desde o amanhecer até ao pôr-do-sol; à noite, faltavam-lhe forças para pensar. Recebia suas opiniões, religião e respostas aos enigmas do próprio ambiente em que vivia ou herdava-as juntamente com a morada de seus antepassados. Deixava que os outros pensassem por ele porque eram os que lhe proporcionavam o trabalho. Não somente aceitava as fascinantes, confortadoras, inspiradoras e aterradoras maravilhas da teologia tradicional — que diariamente lhe eram inculcadas no espírito por contágio e pelas artes — mas também a elas acrescentava, em sua roupagem mental, a demonologia, a feitiçaria, os sortilégios, a magia, a astrologia, o culto das relíquias e os milagres, o que formava, por assim dizer, uma metafísica não autorizada pela Igreja, a qual a considerava, às vezes, um problema mais fatigante que o da falta de fé. Ao passo que o homem fora do comum, na Itália, encontrava-se, em riqueza e cultura, meio século ou mais à frente dos de sua classe nas terras além dos Alpes, o homem comum, no sul, partilhava igualmente das superstições daquele tempo de que eram imbuídos seus pares transalpinos.

Às vezes, os próprios humanistas se entregavam ao *genius* ou *stultus loci* e derramavam em suas páginas ciceronianas o espírito e as tolices de seu meio ambiente. Poggio diverte-se com sortilégios e fantasias, tais como cavaleiros sem cabeça migrando de Como para a Alemanha ou tritões barbados surgindo do mar para vir arrebatar da terra lindas mulheres.[1] Maquiavel, tão céptico para com a religião, aventou a possi-

bilidade de que "o ar está povoado de espíritos", e declarou acreditar que os grandes acontecimentos são anunciados por sortilégios, profecias, revelações e sinais no céu.[2] Os florentinos, que alimentavam o pensamento de que o ar que respiravam lhes proporcionava uma habilidade inigualável, afirmavam que todo acontecimento importante costumava verificar-se aos sábados e que haveria uma desgraça certa se, a caminho da guerra, se passasse por determinadas ruas.[3] Policiano ficou tão transtornado pela conspiração dos Pazzi que a ela atribuiu a chuva prejudicial que se lhe seguiu; perdoou os jovens que, com o intuito de fazê-la cessar, exumaram o cadáver do chefe dos conspiradores e desfilaram com ele pela cidade, lançando-o depois no Arno.[4] Marsílio Ficino escreveu um trabalho defendendo os presságios, a astrologia e a demonologia e desculpou-se por não visitar Pico della Mirandola, alegando que as estrelas achavam-se em uma conjunção desfavorável[5] — ou foi mero capricho? Se os humanistas chegaram a acreditar em tais coisas, como se podia censurar o povo, que não dispunha de lazeres e cultura, por julgar o mundo natural o invólucro e instrumento de inúmeras forças sobrenaturais?

O povo da Itália considerava tantos objetos como verdadeiras relíquias de Cristo ou dos Apóstolos, que se poderia fornecer todo o material para todas as cenas do Evangelho, recorrendo-se apenas às relíquias das igrejas romanas da Renascença. Uma igreja afirmava que tinha a faixa do Menino Jesus; outra, o feno do estábulo de Belém; outra, pedaços dos pães e peixes que haviam sido multiplicados; outra, a mesa usada durante a Santa Ceia, e outra ainda, o quadro da Virgem pintado por anjos para São Lucas.[6] Igrejas de Veneza exibiam o corpo de São Marcos, um braço de São Jorge, uma orelha de São Paulo, um pedaço da carne queimada de São Lourenço e algumas das próprias pedras que haviam matado Santo Estêvão.[7]

Acreditava-se que quase todo objeto — todo número e letra — tinha um poder mágico. Segundo Aretino, algumas meretrizes davam, como alimento, a seus amantes a carne apodrecida de cadáveres humanos roubados dos cemitérios.[8] Faziam-se feitiços para um sem-número de coisas; com um feitiço apropriado, diziam os aldeões de Apúlia, podia uma pessoa defender-se dos cães raivosos. Espíritos bons e maus povoavam o ar; Satanás muitas vezes aparecia em pessoa ou através de um seu representante a fim de tentar ou amedrontar, seduzir, empossar ou instruir; os demônios tinham conhecimentos místicos, a que se podia recorrer se fossem satisfeitos devidamente. Alguns monges carmelitas de Bolonha (até o ano de 1474, quando Sisto IV os condenou) ensinavam que não havia mal algum em adquirir conhecimentos através dos demônios.[9] Por outro lado, *feiticeiras* profissionais ofereciam seus encantamentos para invocar o auxílio dos demônios a todo o freguês que lhes pagasse. Acreditava-se que elas tinham acesso especial a esses prestativos diabos, os quais elas tratavam como amantes e deuses; com os poderes que deles recebiam, segundo a crença do povo, podiam vaticinar o futuro, cobrir, num vôo, em dado momento, longas distâncias, atravessar portões e portas fechadas e fazer mal a quem as ofendesse. Era crença quase generalizada que elas podiam fazer despertar o amor ou o ódio, produzir abortos, fabricar venenos e causar a morte por meio de feitiço ou de um simples olhar.

Em 1484, Inocêncio VIII, em uma bula que expediu (*Summis desiderantes*), proibiu que se recorresse a feiticeiras; admitiu a realidade de alguns dos poderes que asseveravam ter, atribuiu-lhes algumas tempestades e pragas e queixou-se de que muitos cristãos, tendo-se afastado do culto ortodoxo, haviam feito a união carnal com demônios e, por meio de encantamentos, fantasias e outras artes diabólicas, causado mal a

homens, mulheres, crianças e animais.[10] O Papa advertiu aos oficiais da Inquisição que se mantivessem alerta contra tais práticas. Não impunha a crença na feitiçaria como doutrina oficial da Igreja, tampouco a perseguição às feiticeiras; aquela crendice popular já era, há muito, anterior à bula. Uma vez ou outra eram as feiticeiras punidas. Naquela bula, o Papa foi fiel ao Antigo Testamento, o qual ordenava: "Não toleres que viva uma feiticeira."[11] A Igreja admitiu, durante séculos, a possibilidade da existência de influências demoníacas sobre as criaturas humanas;[12] contudo, a suposição do Papa, quanto à realidade das feitiçarias, encorajou a crença nelas, e sua advertência aos inquisidores exerceu certo papel nas perseguições que se levaram a efeito.[13] No ano que se seguiu à promulgação da bula, só em Como foram queimadas 41 mulheres por feitiçarias.[14] Em 1486, os inquisidores de Bréscia condenaram à morte várias outras, que se alegava serem feiticeiras; mas o governo recusou-se a executar a sentença, o que deixou Inocêncio irritado.[15] Tem-se notícia de que, em 1510, foram queimadas 140 pessoas em Bréscia por exercerem aquelas práticas, e, em 1514, no pontificado do benévolo Leão X, 300 mais foram queimadas em Como.[16]

Fosse pelas perseguições, fosse por quaisquer outras causas, o fato é que aumentou rapidamente, em particular na Itália subalpina, o número de pessoas que acreditavam em feitiçarias. Assumiu o aspecto e mesmo as proporções de uma epidemia; um relatório popular asseverava que 25.000 pessoas haviam assistido a uma "cerimônia de feiticeiras" numa planície, nas imediações de Bréscia. Em 1518, os inquisidores queimaram supostas feiticeiras daquela região e mandaram encarcerar milhares de suspeitos. A *Signoria* de Bréscia protestou contra a detenção em massa e interveio nas novas execuções; após isso, Leão X, na bula *Honestis* (15 de fevereiro de 1521), ordenou a excomunhão de quaisquer funcionários que recusassem a executar, sem exame ou revisão, as sentenças dos inquisidores, suspendendo também os serviços religiosos em suas comunidades. A *Signoria* não deu atenção à bula e nomeou dois bispos, dois médicos de Bréscia e um inquisidor para dirigir todos os novos julgamentos de feiticeiras, e investigar os casos das condenações anteriores; somente tais homens teriam poderes para condenar as pessoas acusadas. Exortou o legado do Papa a que desse um fim à condenação de pessoas, dizendo que tal condenação visava o confisco das propriedades delas.[17] Foi uma atitude corajosa, mas a ignorância e o sadismo levaram a melhor; nos dois séculos seguintes, tanto nos países protestantes como nos católicos do Novo e Velho Mundos, a condenação de pessoas à fogueira por atos de feitiçaria iria constituir a página mais negra da história da humanidade.

Aquela mania de se querer conhecer o futuro era o que sustentatava algumas espécies de videntes — quiromantes, interpretadores de sonhos e astrólogos; estes últimos eram mais numerosos e mais poderosos na Itália que no resto da Europa. Quase todo governo da Itália tinha um astrólogo oficial, o qual assinalava os tempos propícios para o início dos empreendimentos importantes. Júlio II somente saía de Bolonha quando seu astrólogo achava propício o tempo. Sisto IV e Paulo III encarregaram os seus de fixar as horas em que deviam realizar-se as grandes conferências.[18] Era tão generalizada a crença de que os astros governavam o caráter e os negócios dos homens, que muitos professores de universidades, na Itália, costumavam expedir *iudicia* — predições baseadas em astrologia;[19] foi um expediente humorístico de que lançou mão Aretino quando fez paródias sobre os almanaques daqueles letrados. Ao restabelecer a Universidade de Pisa, Lourenço de Médici não providenciou a criação de um curso de astrologia; os estudantes exigiram-no e ele teve de atender.[20] Pico della

Mirandola, membro do erudito círculo de Lourenço, escreveu atacando fortemente a astrologia; Marsílio Ficino, mais culto que ele, defendeu-a porém. "Como são felizes os astrólogos!", exclamou Guicciardini. "Acredita-se neles se dizem uma verdade em cada 100 mentiras, ao passo que outras pessoas ficam desacreditadas quando dizem uma mentira em cada 100 verdades!"[21] Contudo, a astrologia encerrava certa tendência para sondar o universo sob o ponto de vista científico, se bem que andasse às apalpadelas; em certa medida, fugia da crença no universo governado por capricho divino ou demoníaco, visando descobrir uma lei universal natural e coordenadora.

II. A CIÊNCIA

O desenvolvimento da ciência sofreu um atraso mais devido às superstições do povo do que à oposição da Igreja. A censura de publicações somente se tornou empecilho substancial com a Contra-Reforma que seguiu ao Concílio de Trento (1545). Sisto IV chamou a Roma (1463) o mais célebre dos astrônomos do século XV, Johan Müller "Regiomontanus". Copérnico lecionou matemática e astronomia na Universidade de Roma, durante o pontificado de Alexandre; ele não tinha ainda chegado à sua teoria sobre os movimentos dos corpos celestes, teoria esta que abalaria o mundo, se bem que Nicolau de Cusa já tivesse apresentado uma idéia a respeito, e ambos eram homens da Igreja. Durante os séculos XIV e XV, a Inquisição foi relativamente fraca na Itália, em parte devido à estada dos papas em Avinhão, às suas querelas com o Cisma e à sua integração em uma Renascença esclarecida. Em 1440, o materialista Amadeo dei Landi foi julgado pela Inquisição, em Milão, tendo sido absolvido; em 1497, Gabriele da Salò, médico livre-pensador, salvou-se da Inquisição graças a seu protetor, embora "tivesse o hábito de sustentar sua opinião de que Cristo não era Deus, mas sim o filho de José".[22] A despeito da Inquisição, o pensamento era mais livre e a educação mais adiantada na Itália que em qualquer outro país no século XV e princípios do século XVI. Suas escolas de astronomia, direito, medicina e literatura constituíam o alvo de estudantes de uma dezena de países. Tomás Linacre, médico e letrado inglês, após completar seus cursos universitários na Itália, erigiu um altar nos Alpes, por ocasião de sua volta à Inglaterra, e, lançando um último olhar para a Itália, dedicou-lhe o altar como *Alma mater studiorum*, a alma *mater* dos estudos, a universidade superior do mundo cristão.

Naquela atmosfera de superstições nas camadas inferiores e de liberalismo nas camadas superiores, se a ciência fez apenas pequenos progressos durante os dois séculos que precederam Vesálio (1514-64), isso, em grande parte, foi devido a ter-se dispensado toda a proteção e honrarias à arte, à erudição e à poesia. Não havia ainda uma procura real de idéias e métodos científicos na vida econômica ou intelectual da Itália. Um homem, como Leonardo, podia abranger um panorama cósmico e abordar uma dezena de ciências, tomado de extraordinária curiosidade; não havia, porém, laboratórios; a dissecação estava apenas no começo; não havia microscópio para auxiliar a biologia ou a medicina, tampouco telescópio para aumentar os astros e trazer a Lua à borda da Terra. O amor medieval pela beleza tinha amadurecido em uma arte magnificente; mas havia pouco interesse que a verdade evoluísse e medrasse em ciência. A recuperação das obras literárias antigas estimulou mais um epicurismo céptico do que uma devoção estóica para com pesquisas científicas tendentes a moldar o futuro. A Renascença dava sua alma à arte; pouca coisa deixava para a literatura, e menos ainda

era o que destinava à filosofia. A ciência ocupava o último lugar. Nesse sentido, faltava-lhe aquela multiforme atividade mental dos belos tempos da Grécia, de Péricles e Ésquilo a Zenão, o Estóico, e a Aristarco, o astrônomo. Ela só pôde progredir quando a filosofia lhe preparou o caminho.

Por conseguinte, é natural que o mesmo leitor que conhece, pelos nomes, uma dezena de artistas da Renascença, venha a encontrar dificuldades em lembrar-se de um só cientista italiano daquela era, excetuando-se Leonardo; temos de lhe recordar o próprio Américo Vespucci. Galileu (1564-1642) pertence ao século XVII. Na verdade, não havia nomes memoráveis, salvo em geografia e medicina. Oderico de Pordenone foi à Índia e à China como missionário (*ca.* 1321) e voltou via Tibete e Pérsia; escreveu um relatório sobre o que tinha visto, acrescentando muita coisa de valor ao que Marco Polo havia relatado uma geração antes. Paolo Toscanelli, astrônomo, físico e geógrafo, observou o cometa Halley, em 1456, e consta também ter sido ele quem instruiu e encorajou Colombo na sua aventura do Atlântico.[23] Américo Vespucci, de Florença, fez quatro viagens ao Novo Mundo (1497f); afirmou ter sido o primeiro homem que descobriu o continente e preparou mapas dele; Martin Waldseemüller publicou-os e sugeriu que desse ao continente o nome de América; a sugestão agradou aos italianos, os quais a difundiram nos trabalhos que depois escreveram.[24]

As ciências biológicas foram as últimas a desenvolver-se, pois a teoria da criação especial do homem — quase universalmente aceita — tornava desnecessária e perigosa qualquer investigação quanto à sua origem natural. Em sua maior parte, tais ciências limitavam-se a exames e estudos práticos sobre botânica medicinal, horticultura, floricultura e agricultura. Pietro dei Crescenzi publicou, na idade de 76 anos (1306), *Ruralia commoda*, um admirável manual sobre agricultura; ignorava, porém, a existência de obras ainda melhores que, nesse setor, haviam sido escritas pelos muçulmanos espanhóis. Lourenço de Médici manteve um jardim semipúblico de plantas raras, em Careggi; o primeiro jardim botânico público foi fundado por Luca Ghini, em Pisa, no ano de 1544. Quase todos os governantes de certo requinte tinham jardins zoológicos. O cardeal Hipólito dei Médici mantinha uma *menagerie* de criaturas humanas — verdadeira coleção de selvagens de 20 nacionalidades diferentes, todos de esplêndido físico.

III. MEDICINA

A medicina foi a ciência que mais progrediu, pois o homem pode sacrificar tudo menos o desejo de ter saúde. Os médicos receberam uma estimulante parcela da nova riqueza da Itália. Pádua pagava a um deles dois mil ducados por ano para servir de consultor, deixando-o com liberdade de cobrar honorários de sua clientela particular.[25] Petrarca, agarrado a seus benefícios, denunciou, cheio de indignação, os altos honorários dos médicos, seus mantos escarlates e capuzes enfeitados de arminho,[26] seus anéis ofuscantes e esporas de ouro. Preveniu veementemente o Papa Clemente VI, que se achava enfermo, que se precavesse contra eles:

> Sei que vosso leito está cerçado de doutores, e isso naturalmente me causa temor. Suas opiniões estão sempre em choque umas com as outras, e aquele que nada tem a dizer de novo passa pelo vexame de se ver em situação inferior aos demais. Como o disse Plínio, eles negociam com nossas vidas a fim de criarem um nome para si

> através de alguma novidade. No tocante a eles — o que se não dá com outras profissões — basta chamarem-se médicos para que se acredite em tudo o que dizem; no entanto, a mentira do médico encerra mais perigo que a de qualquer outra pessoa. Somente uma doce esperança é que não nos faz pensar nessa situação. Eles aprendem sua profissão à nossa custa. Até nossa morte lhes fornece experiência. Somente o médico é que tem o direito de matar com impunidade. Ó bondosíssimo Pai, considerai esse bando como um exército de inimigos! Lembrai-vos da advertência em um epitáfio que um homem infeliz mandou gravar em seu túmulo: "Morri vitimado por muitos médicos."[27]

Em todos os países e tempos civilizados os médicos sempre rivalizaram com as mulheres nessa prerrogativa de querer ser as criaturas mais desejadas e mais satirizadas da espécie humana.

A base do progresso da medicina foi o renascimento da anatomia. Os eclesiásticos, que tanto cooperavam com os médicos quanto com os artistas, forneciam, às vezes, cadáveres dos hospitais sob sua jurisdição, cadáveres estes para serem dissecados. Mondino dei Luzzi dissecou cadáveres em Bolonha e escreveu uma obra intitulada *Anatomia* (1316), a qual foi, durante três séculos, um livro clássico. Era, no entanto, difícil conseguir cadáveres. Em 1319, alguns estudantes de medicina, de Bolonha, furtaram um do cemitério e levaram-no para um professor da Universidade; este o dissecou para estudo deles. Os estudantes foram julgados por um tribunal, mas acabaram sendo absolvidos. Daquele tempo em diante, as autoridades civis fechavam o olho quando, na "anatomia", utilizavam-se dos cadáveres de criminosos que haviam sido executados e não eram reclamados.[28] Fiançou-se que Berengário da Carpi (1470-1550), professor de anatomia, em Bolonha, tinha dissecado mais de 100 corpos.[29] Já se praticava dissecação na Universidade de Pisa, em 1341; permitiu-se depois essa prática em todas as escolas de medicina da Itália, inclusive na escola papal de medicina em Roma.[30] Sisto IV (1471-84) autorizou oficialmente tais dissecações.[31]

Lentamente foi a anatomia da Renascença reconquistando sua herança clássica até então esquecida. Homens como Antônio Benivieni, Alessandro Achillini, Alessandro Benedetti e Marcantonio della Torre libertaram a anatomia da tutela dos árabes; retornaram a Galeno e a Hipócrates, investigaram até mesmo essas autoridades sagradas e foram ampliando, nervo por nervo, músculo por músculo e osso por osso, o cabedal dos conhecimentos científicos sobre o corpo.[32] Benivieni conduziu seus estudos anatômicos no sentido de descobrir as causas internas das moléstias; com seu tratado *De abditis nonnullis ac mirandis morborum et sanationum causis*, 1507 (*Das Várias Causas Ocultas e Admiráveis de Moléstias e Curas*) fundou a anatomia patológica e fez com que os exames *post-mortem* se tornassem o principal fator no desenvolvimento da medicina moderna. Entrementes, a nova arte de imprimir livros ia acelerando o progresso da medicina, facilitando a difusão e o intercâmbio internacional de textos médicos.[33]

Podemos avaliar livremente a queda da ciência médica medieval, no mundo cristão latino, apenas com a observação de que os mais adiantados anatomistas e médicos daquela época mal tinham alcançado, por volta de 1500, os conhecimentos que Hipócrates, Galeno e Sorano possuíam de 450 a.C. a 200 d.C. Baseava-se ainda o tratamento na teoria de Hipócrates sobre os humores e a sangria como panacéia. A primeira transfusão de sangue humano que se conhece foi tentada por um médico judeu no caso do Papa Inocêncio VIII (1492);[34] como vimos, falhou. Ainda se recorria a exorcis-

tas para tratarem a impotência e a amnésia por meio de encantamentos religiosos ou beijos em relíquias, talvez por terem achado certas vezes que essa terapêutica sugestiva fosse de grande auxílio. Boticários vendiam pílulas e medicamentos estranhos; ainda aumentavam as vendas, incluindo em suas mercadorias papéis, vernizes, confeitos, especiarias e jóias.[35] Michele Savonarola, pai do impetuoso sacerdote Savonarola, escreveu uma obra denominada *Practica medicinae* (*ca.* 1440) e alguns outros tratados menores; um destes versava sobre a freqüência da patologia mental (*bizaria*) nos grandes artistas; outro descrevia casos de homens que tinham vivido muitos anos graças ao uso diário de bebidas alcoólicas.

Os curandeiros eram ainda em grande número; regulou-se depois mais cautelosamente, por meio de leis, o exercício da medicina. Foram instituídas penalidades para as pessoas que a exercessem sem possuir diploma; presumia-se, com isso, a necessidade de um curso médico de quatro anos (1500). Não se permitia que um facultativo fizesse o diagnóstico de uma doença grave sem que consultasse primeiro um colega. A legislação veneziana exigia que os médicos e cirurgiões se reunissem uma vez por mês a fim de trocarem observações sobre casos clínicos; deviam também manter seus conhecimentos em dia, o que os obrigava a assistir a um curso de anatomia, pelo menos uma vez por ano. O estudante de medicina, por ocasião de sua formatura, tinha de jurar que jamais prolongaria a doença de um paciente, controlaria o preparo de suas receitas e não teria comissão no preço que o boticário cobrasse para aviá-las. A mesma lei (Veneza, 1368) limitava o preço do boticário para o aviamento de uma receita em 10 *soldi*[36] — moeda agora difícil de ser avaliada. Têm-se notícias de vários casos em que os honorários médicos, de acordo com um contrato específico, ficavam subordinados à cura do enfermo.[37]

Quanto à cirurgia, sua fama ia crescendo rapidamente à medida que o número de operações e instrumentos atingia a mesma variedade e eficiência que possuíam os antigos egípcios. Bernardo da Rapallo projetou a operação no períneo para a extração de cálculos (1451) e Mariano Santo tornou-se célebre com o êxito de suas muitas litotomias por meio de incisões laterais (*ca.* 1530). Giovanni da Vigo, cirurgião de Júlio II, criou métodos melhores para a ligação de artérias e veias. A cirurgia plástica, já conhecida em tempos antigos, reapareceu na Sicília por volta de 1450; orelhas, lábios e narizes mutilados eram consertados por meio de enxerto de pele extraída de outras partes do corpo; o enxerto era tão bem-feito que mal se podiam distinguir as linhas de adesão.[38]

A saúde pública começou a melhorar. Na qualidade de doge de Veneza (1343-54), Andrea Dandolo criou uma comissão municipal de saúde pública, a primeira que se conhece na História;[39] outras cidades italianas seguiram-lhe o exemplo. Tais *magistrati della sanità* examinavam todos os alimentos e remédios que eram oferecidos à venda e isolavam as vítimas de moléstias contagiosas. Em conseqüência da peste negra, Veneza, em 1374, afastou de seu porto todos os navios que transportavam pessoas ou mercadorias suspeitas de se acharem contaminadas. Em Ragusa (1377), os suspeitos que desembarcavam ficavam detidos, durante 30 dias, em pontos especiais, antes de poderem entrar na cidade. Marselha (1383) ampliou o período de detenção para 40 dias — *la quarantine* (a quarentena), no que foi acompanhada por Veneza em 1403.[40]

Multiplicaram-se os hospitais sob os cuidados dos leigos e clérigos. Siena construiu, em 1305, um hospital que se tornou célebre pelo seu tamanho e serviços. Francesco

Sforza fundou o Ospedale Maggiore (Hospital Maior ou Grande Hospital), em Milão (1456). Em 1423, Veneza transformou a ilha de Santa Maria de Nazaré em lazareto a fim de hospitalizar pessoas portadoras de moléstias infecciosas; foi a primeira instituição de sua espécie que se conheceu na Europa.[41] Florença possuía, no século XV, 35 hospitais.[42] Estabelecimentos desta espécie eram sustentados generosamente por meio de donativos públicos e particulares. Alguns deles eram notáveis modelos de arquitetura, como o Ospedale Maggiore; alguns tinham salas decoradas com verdadeiras obras de arte. O Ospedale del Ceppo, de Pistóia, contratou Giovanni della Robbia para moldar, para suas paredes, baixos-relevos em terracota; estes descreviam cenas típicas de hospitais. A fachada do Ospedale degli Innocenti, em Florença, desenhada por Brunellesco, distinguia-se pelos encantadores medalhões em terracota, colocados por Andrea della Robbia nos tímpanos dos arcos de seu pórtico. Lutero, que se sentira tão chocado pela imoralidade que vira na Itália, em 1511, ficara impressionado com suas instituições de caridade e médicas. Descreveu os hospitais no seu trabalho *Conversação Familiar*:

> Na Itália, os hospitais são primorosamente construídos e admiravelmente providos de excelentes alimentos e bebidas, auxiliares zelosos e médicos cultos. Os leitos e lençóis são limpos e as paredes adornadas de pinturas. Quando entra um enfermo, suas roupas são removidas na presença de um notário, que procede a um minucioso inventário delas; guardam-nas depois em um lugar seguro. Vestem uma camisola branca no paciente e o colocam em um leito confortável com lençóis muito limpos. Logo depois os médicos o examinam; servem-no de alimentos e água em recipientes também limpos... Muitas damas revezam-se nas visitas aos hospitais e cuidam dos enfermos; cobrem o rosto com um véu, de modo que ninguém sabe quem sejam; cada uma permanece uns dias no hospital e volta depois para casa, ocasião em que outra dama vem então substituí-la... Igualmente excelentes são os asilos de crianças abandonadas, em Florença; estas são bem alimentadas, recebem instrução e vestem uniforme adequado. É realmente admirável o tratamento que recebem.[43]

Constitui muitas vezes uma fatalidade da medicina o fato de serem seus heróicos progressos em terapêutica contrabalançados — quase acompanhados — de novas moléstias. A varíola e o sarampo, que pouco eram conhecidos na Europa antes do século XVI, começaram a surgir. A Europa sofreu, em 1510, a primeira epidemia de *influenza* de que se tem registro. Uma epidemia de tifo — moléstia que não se mencionava antes de 1477 — grassou na Itália, em 1505 e 1528. Foi, porém, o súbito aparecimento da sífilis e sua rápida propagação na Itália e na França, em fins do século XV, que constituiu o mais extraordinário fenômeno e provação da medicina, na Renascença. É matéria ainda discutível entre os bem informados e que, naturalmente, não será resolvida nesta obra, se a sífilis existia na Europa antes de 1493 ou se fora trazida da América por ocasião da volta de Cristóvão Colombo naquele ano.

Certos fatos apóiam a teoria de que era de origem européia. Em 25 de julho de 1463, uma prostituta depôs perante um tribunal de Dijon que tinha dissuadido um galanteador, que não lhe agradava, de ter relações com ela, dizendo-lhe que ela tinha *le gros mal* — o qual não se descreveu depois nos autos.[44] Em 25 de março de 1494, o meirinho municipal de Paris recebeu instruções para fazer sair da cidade todas as pessoas atingidas por *la grosse verole*.[45] Em fins de 1494, um exército francês invadiu a

Itália; em 21 de fevereiro de 1495, ele ocupou Nápoles; logo depois alastrou-se ali uma doença a que os italianos deram o nome de *il morbo gallico,* "a doença francesa", alegando que haviam sido os franceses que a tinham trazido para a Itália. Muitos dos soldados da França encontravam-se infeccionados por ela; voltando para seu país, em outubro de 1495, espalharam-na pelo povo. À vista disso, chamaram-na, na França, de *le mal de Naples,* na suposição de que o exército francês a havia contraído naquela cidade. Em 7 de agosto de 1495, dois meses antes da volta do exército francês de sua missão na Itália, o Imperador Maximiliano expediu um edito, no qual se mencionou o *malum francicum;* evidentemente, aquela "doença francesa" não podia ser atribuída ao exército francês, porquanto este não havia regressado ainda da Itália. De 1500 em diante, empregou-se a expressão *morbus gallicus,* em toda a Europa, significando, com isso, a sífilis.[46] Podemos concluir que há idéia de que a sífilis existia na Europa antes de 1493, embora não haja provas convincentes a respeito.

A versão de que ela se originara da América baseia-se em um relatório escrito entre os anos de 1504 a 1506 (somente publicado em 1539) por um médico espanhol, Ruy Diaz de l'Isla. Ele relata que, por ocasião da viagem de volta de Cristóvão Colombo, o piloto do barco desse almirante fora atacado de febre alta, acompanhada de assustadoras erupções cutâneas, e acrescenta que ele mesmo, em Barcelona, havia tratado marinheiros infeccionados com aquela nova moléstia, a qual — diz — até então desconhecida. Identificou-a com a que, na Europa, estava sendo chamada de *morbus gallicus,* declarando, por sua vez, que a infecção havia sido trazida da América.[47] Colombo, na primeira vez que chegara de sua viagem às Índias Ocidentais, tinha aportado em Palos, Espanha, em 15 de março de 1493. Naquele mesmo mês, Pintor, médico de Alexandre VI, notou a primeira aparição do *morbus gallicus,* em Roma.[48] Haviam decorrido quase dois anos entre a volta de Colombo e a ocupação de Nápoles pelos franceses — tempo suficiente para a moléstia espalhar-se da Espanha para a Itália; por outro lado, não há certeza de que fosse sífilis a praga que grassara em Nápoles, em 1495.[49] Foram muito poucos os ossos que se encontraram nas ruínas européias pré-colombianas, cujas lesões pudessem ser interpretadas como sendo de origem sifilítica; muitos de tais ossos foram encontrados na América pré-colombiana.[50] (Conclui Sarton: "Quanto à sífilis, não pude até então descobrir uma descrição a seu respeito anterior àquelas que apareceram, em rápida sucessão, em 1495 e nos anos seguintes. A despeito de freqüentes afirmativas em anos recentes de que a sífilis da Europa já vinha de tempos antigos e pré-colombianos, não me dou ainda por convencido.")[51]

De um modo ou de outro, o fato é que a nova moléstia propagou-se com terrível rapidez. Ao que parece, César Bórgia contraiu-a na França. Muitos cardeais e o próprio Júlio II foram atingidos por ela; mas devemos admitir a possibilidade, em tais casos, de a infecção ter surgido do contato inocente com pessoas ou objetos que trouxessem aquele germe ativo. Pústulas da pele já eram há muito tratadas, na Europa, com ungüento mercurial; o mercúrio tornou-se depois tão popular quanto o é a penicilina em nossos dias; cirurgiões e charlatães eram chamados alquimistas porque transformavam o mercúrio em ouro. Tomaram-se medidas profiláticas. Uma lei de 1496, em Roma, proibia aos barbeiros de receber sifilíticos ou de usar instrumentos que tivessem sido servidos por eles ou neles. Estabeleceu-se um exame mais freqüente nas prostitutas, e algumas cidades procuraram evitar esses problemas expulsando as meretrizes. Assim, Ferrara e Bolonha baniram tais mulheres, em 1496, sob o fundamento de que tinham "uma espécie secreta de varíola que outros chamavam de le-

pra-de-são-jó".[52] A Igreja pregava a castidade como a única profilaxia de que se precisava e muitos eclesiásticos observavam-na.

O nome de sífilis foi, pela primeira vez, aplicado à moléstia por Girolamo Fracastoro, um dos mais cultos caracteres da Renascença e que mais se achava integrado nela. Ele começara bem na vida: tinha nascido em Verona (1483), filho de família nobre que já havia dado médicos preeminentes. Em Pádua, estudou quase tudo. Teve Copérnico como companheiro de estudos e Pomponazzi e Achillini como mestres de filosofia e anatomia; aos 24 anos já era professor de lógica. Deixou logo a cadeira para dedicar-se às pesquisas científicas, principalmente em medicina, temperando-as com diligente estudo da literatura clássica. Aquela associação de ciências e letras produziu uma personalidade completa e um notável poema, escrito em latim, nos moldes de *As Geórgicas* de Virgílio e intitulado *Syphilis, sive de morbo gallico* (1521). Os italianos se sobressaíam, desde os tempos de Lucrécio, em escrever poesias sobre matérias didáticas, mas quem teria suposto que o ondulante espiroqueta haveria de prestar-se para tema de versos fluentes? Sífilo, na mitologia antiga, era um pastor que havia decidido não adorar os deuses que não pudesse ver; declarou que adoraria somente o rei, o único senhor visível de seu rebanho. À vista disso, Apolo enfureceu-se e infeccionou o ar com vapores nocivos, pelo que Sífilo contraiu uma doença que lhe fez surgir úlceras no corpo; é essa essencialmente a história (melhor diria, a doença) de Jó. Fracastoro propunha-se a descobrir o primeiro aparecimento, a epidemia, as causas e a terapêutica de "uma rara e terrível doença, nunca dantes vista nos séculos passados, que grassava em toda a Europa e nas florescentes cidades da Ásia e da Líbia e invadira a Itália, durante aquela infeliz guerra, cujo nome adviera dos gauleses". Duvidava que o mal tivesse vindo da América, pois apareceu quase simultaneamente em muitos países europeus bastante distantes um do outro. A infecção

> não se manifestava imediatamente, mas permanecia latente durante certo tempo, às vezes durante um mês... até mesmo durante quatro meses. Na maioria dos casos, começavam a aparecer pequenas úlceras nos órgãos sexuais... Em seguida, irrompiam pústulas na pele... Estas iam corroendo depois a pele e... infeccionavam até os ossos... Em alguns casos, corroíam os lábios ou o nariz ou os olhos, e, em outros, os órgãos sexuais inteiros.[53]

Continua o poema debatendo o tratamento por meio de mercúrio ou *guaiac* — madeira sagrada, usada pelos índios americanos. Em trabalho posterior, *De contagione,* Fracastoro discorreu, em prosa, sobre várias moléstias contagiosas — sífilis, tifo e tuberculose — e os modos de contágio pelos quais podiam propagar-se. Em 1545, foi chamado por Paulo III para ser médico-chefe do Concílio de Trento. Verona ergueu um nobre monumento em sua memória e Giovanni dal Cavino gravou seu retrato em um medalhão, que é um dos mais belos trabalhos de sua espécie.

Antes de 1500, era costume classificar todas as moléstias contagiosas sob o nome de "a praga". Foi medida de progresso da medicina o fato de ela distinguir e diagnosticar o caráter específico de uma epidemia e achar-se preparada para enfrentar um surto tão virulento e inesperado como a sífilis. O apoiar-se simplesmente em Hipócrates e Galeno não teria sido suficiente em tal crise; devido a ter-se aprendido, na profissão médica, a necessidade de se fazer novos e pormenorizados estudos sobre sintomas, causas e curas, numa experiência cada vez mais ampla, é que se pôde enfrentar tal provação inesperada.

Foi devido a tais elevados méritos, devoção e êxitos práticos que se reconheceu depois que a melhor classe dos médicos pertencia à aristocracia italiana que não tinha títulos. Tendo secularizado completamente sua profissão, eles a tornaram mais respeitada que a do clero. Vários deles, além de médicos, eram conselheiros políticos e companheiros constantes e favoritos de príncipes, prelados e reis. Muitos eram humanistas, conhecedores da literatura clássica; colecionavam manuscritos e obras de arte; havia os que eram amigos íntimos de grandes artistas. Enfim, muitos deles realizaram o ideal de Hipócrates, qual o de aliar a filosofia à medicina; passavam com facilidade de um assunto a outro em seus estudos e ensinamentos, e deram à fraternidade filosófica da profissão o estímulo para submeter-se Platão, Aristóteles e Tomás de Aquino — da mesma maneira que submeteram Hipócrates, Galeno e Avicena — a um novo e corajoso exame da realidade.

IV. FILOSOFIA

À primeira vista, a Renascença italiana parece não oferecer uma colheita razoável no campo da filosofia. Sua produção não pode comparar-se com a dos grandes dias do escolasticismo francês desde Abelardo até Santo Tomás de Aquino, sem se mencionar "a escola de Atenas". Seu mais célebre nome na filosofia (se estendermos o limite de tempo da Renascença) é Giordano Bruno (1548?-1600), cuja obra fica além do período de nossos estudos neste livro. Prevalece o nome de Pomponazzi, mas quem agora o reverencia por seus pobres brados heróicos e cépticos?

Os humanistas incubaram a revolução da filosofia ao descobrirem o mundo da filosofia grega, universo que revelaram com certa prudência. Contudo, em sua maioria, excetuando-se Valla, eram demasiado hábeis para expor francamente suas crenças. Os professores de filosofia das universidades viviam freados pelas tradições escolásticas: após passarem sete ou oito anos lutando através daquela região árida, abandonavam-na para se dedicarem a outros campos de estudos ou impeliam para ela outra geração, glorificando as dificuldades que haviam quebrado sua vontade e conduzido sua inteligência a um beco sem saída. E quem sabe se muitos deles não sentiam certa segurança econômica e mental em se entregarem a problemas recônditos, fraseados cuidadosos e infrutíferos, numa terminologia ininteligível? Na maioria das faculdades de filosofia, o escolasticismo era ainda de *rigueur* e já se enrijava com a aproximação da morte. As antigas questões medievais eram laboriosamente revistas nas velhas formas de debates e nas publicações arrogantes dos membros das faculdades.

Surgiram dois fortes elementos para reviver a filosofia: o conflito entre os platônicos e os aristotélicos e a divisão destes últimos em ortodoxos e averroístas. Esses conflitos, em Bolonha e Pádua, transformaram-se em verdadeiros duelos, literalmente questões de vida e morte. A maioria dos humanistas era da corrente platônica; sob a influência de Gemisto Pletho, Bessárion, Teodoro Gaza e outros gregos, sorviam profundamente o néctar dos *Diálogos* e dificilmente podiam compreender como alguém era capaz de suportar a árida lógica, o impotente *Organon* e os métodos pesados de Aristóteles. Acontecia que aqueles platônicos estavam resolvidos a permanecer cristãos, e foi, por assim dizer, como seu representante e delegado, que Marsílio Ficino devotou metade de sua vida a conciliar os dois sistemas de pensamento. Para tal objetivo, estudou todos os campos, embrenhando-se até nos de Zoroastro e Confúcio. Quando chegou a Plotino, tendo ele mesmo traduzido a *Eneida,* percebeu que havia

encontrado no místico neoplatonismo a meada que ligaria Platão a Cristo. Procurou formular essa síntese em sua *Theologia platonica,* uma confusa mistura de ortodoxia, ocultismo e helenismo e chegou hesitante a uma conclusão panteísta: Deus é a alma do mundo. Esta veio a ser a filosofia de Lourenço e seu círculo, das Academias Platônicas de Roma, Nápoles e de outros lugares; de Nápoles alcançou Giordano Bruno; deste passou-se para Spinoza e de Spinoza para Hegel. Ainda vive.

Mas havia qualquer coisa para se dizer relativamente a Aristóteles, sobretudo se fosse mal compreendido. Estava certo Tomás de Aquino quando entendeu que ele ensinava ser imortal a pessoa, ou a razão estava com Averróis, em depreender da leitura do *De Anima* a afirmação de que somente a alma coletiva do mundo é que é imortal? O terrível Averróis, esse monstro árabe, o qual a arte italiana há muito pintara prostrado aos pés de Santo Tomás, foi um concorrente tão sério para o domínio dos aristotélicos, que Bolonha e Pádua tornaram-se fervorosas adeptas de sua heresia. Foi em Pádua que Marcílio, cujo nome da cidade ele adotou, perdeu sua reverência pela Igreja. (Marcílio de Pádua pertence mais à Reforma do que à Renascença. Deixemo-lo para ser considerado naquele período.) Foi em Pádua que Filippo Algeri da Nola, o precursor de Bruno natural de Nola, assimilou os terríveis erros, pelos quais o lançaram em um barril de piche fervendo; fizeram-no, aliás, com pesar.[54] Nicoletto Vernias, como professor de filosofia, em Pádua (1471-99), aparece como tendo pregado ali a doutrina de que somente a alma do mundo, não a alma do indivíduo, é que é imortal;[55] seu discípulo Agostino Nifo citou a mesma idéia no tratado intitulado *De intellectu et daemonibus* (1492). Os cépticos geralmente procuravam aplacar a Inquisição estabelecendo uma distinção (como o fizera Averróis) entre duas espécies de verdade, religiosa e filosófica: uma proposição, diziam, podia ser rejeitada na filosofia sob o ponto de vista da razão, posto que ainda fosse aceita pela fé na palavra da Escritura ou da Igreja. Nifo professava o princípio com maior simplificação: *Loquendum est ut plures, sentiendum ut pauci* — "Falemos como o fazem muitos e pensemos como o fazem poucos."[56] Nifo modificou seu modo de pensar e falar com a entrada dos anos e reconciliou-se com a ortodoxia. Como professor de filosofia, em Bolonha, atraía a aristocracia e verdadeira multidão às suas palestras dramatizadas de gestos e caretas e salpicadas de anedotas e espírito. Tornou-se socialmente a figura mais brilhante de entre os oponentes de Pomponazzi.

Pietro Pomponazzi, a microscópica figura barulhenta da filosofia da Renascença, era tão pequeno de estatura, que seus familiares o chamavam de Peretto — "Pedrinho". Tinha, porém, a cabeça grande e a testa ampla, o nariz era adunco e os olhos pequenos, negros e penetrantes: era homem fadado a considerar a vida e o pensamento com absoluta seriedade. Nascido em Mântua (1462), filho de uma família aristocrática, formou-se aos 25 anos e tornou-se logo professor ali. Recebeu toda a tradição dos cépticos de Pádua que com ele atingiu um ponto culminante. Como haveria de dizer seu admirador Vanini, "Pitágoras teria julgado que a alma de Averróis havia transmigrado para o corpo de Pomponazzi".[57] A sabedoria parece sempre uma reencarnação ou eco, uma vez que permanece a mesma através de mil variedades e gerações eivadas de erros.

Pomponazzi continuou a lecionar em Pádua, desde 1495 até 1509; o vendaval da guerra varreu a cidade e fechou as salas de sua histórica universidade. Em 1512, vamos encontrá-lo instalado na Universidade de Bolonha. Permaneceu ali até o fim de seus dias, casou-se duas vezes, sempre discorrendo sobre Aristóteles e modestamente

comparando suas relações com o mestre às de um inseto que explorasse um elefante.[58] Achara mais seguro oferecer suas idéias não como propriamente suas, porém como implícitas ou explícitas na obra de Aristóteles, que Alexandre de Afrodisíade interpretara. Seu processo parece, às vezes, demasiado humilde; é aparentemente subserviente a uma autoridade já morta. Uma vez, porém, que a Igreja, seguindo Tomás de Aquino, afirmava que a doutrina dela era a de Aristóteles, Pomponazzi talvez julgasse que qualquer demonstração de heresia, como sendo realmente de Aristóteles, poderia inquietar os eclesiásticos e fazê-lo correr o risco de ir para a fogueira. O Quinto Concílio de Latrão, sob a presidência de Leão X (1513), condenava todos aqueles que afirmassem que a alma era uma só e indivisível em todos os homens e que a alma individual era mortal. Três anos depois, Pomponazzi publicou sua grande obra, *De immortalitate animae*, na qual procurou demonstrar que a opinião então condenada era precisamente a de Aristóteles. O espírito, dissera este último, segundo Pietro, encontra-se a cada passo dependente da matéria; o mais abstrato dos conhecimentos origina-se, em última instância, da sensação; somente pelo corpo é que o espírito pode atuar sobre o mundo; por conseguinte, uma alma desagregada do corpo, que sobrevivesse a seu invólucro mortal, seria um fantasma inoperante e inofensivo. Como cristãos e filhos fiéis da Igreja, concluiu Pomponazzi, temos razão de acreditar na imortalidade da alma individual; como filósofos, não. Parece que não ocorrera a Pomponazzi que seu argumento nada valia contra o catolicismo, o qual pregava a ressurreição do corpo e da alma. Talvez não levasse a sério tal doutrina e não cogitasse que seus leitores pensassem diferentemente. Ninguém, pelo que sabemos, se tinha levantado contra ele nesse particular.

O livro provocou, no entanto, uma celeuma. Os frades franciscanos persuadiram o doge de Veneza a que mandasse queimar, em praça pública, todos os exemplares que fossem encontrados, o que foi feito. Fizeram-se protestos junto à corte papal, mas Bembo e Bibbiena eram, na ocasião, altas figuras nos concílios de Leão X; declararam que as conclusões do livro eram perfeitamente ortodoxas; de fato eram. Leão X não se deixou ludibriar; conhecia também aquele pequeno expediente de duas verdades: contentou-se, porém, em ordenar a Pomponazzi que escrevesse uma palavra de submissão.[59] Pietro atendeu à ordem, no *Apologiae libri tres* (1518), tornando a afirmar que, como cristão, aceitava todos os ensinamentos da Igreja. Mais ou menos na mesma ocasião, Leão X encarregou Agostino Nifo de compor uma resposta ao livro de Pomponazzi; como Agostino gostava de controvérsias, executou a incumbência com prazer e habilidade. É notável e talvez fosse a demonstração de uma constante antipatia entre as universidades e o clero que, enquanto a cabeça de Pomponazzi pendia, por assim dizer, na balança da Inquisição, três universidades disputassem seus serviços. Sabendo que Pisa procurava atraí-lo para seus estabelecimentos, os magistrados de Bolonha, formalmente subordinados ao Papa, porém surdos ao clamor dos franciscanos, confirmaram o cargo profissional de Pomponazzi por mais oito anos e elevaram seus vencimentos para 1.600 ducados ($200.000?) anuais.[60]

Pomponazzi, em dois pequenos livros que não publicou em vida, continuou com sua céptica campanha. Em *De Incantatione*, reduziu a causas naturais muitos fenômenos sobrenaturais. A um médico que lhe tinha escrito a respeito de curas que eram atribuídas a encantamentos ou feitiçarias, ordenou ele que duvidasse de tais casos: "Seria ridículo e absurdo" — escreveu — "desprezar o que é visível e natural e recorrermos a uma causa invisível, cuja realidade não nos é garantida por qualquer proba-

bilidade sólida.''[61] Como cristão, ele admite anjos e espíritos; como filósofo, repele-os; todas as causas debaixo de Deus são naturais. Refletindo seus estudos médicos, ridiculariza a crença generalizada em fontes ocultas para a cura de enfermos: se os espíritos pudessem curar os males da carne, eles teriam de ser materiais ou usar meios materiais para afetar um corpo material, e, ironicamente, descreve tais espíritos benfazejos correndo de um lado para outro com seu equipamento de emplastros, ungüentos e pílulas.[62] Contudo, admite que algumas plantas e pedras possuem certos poderes terapêuticos. Admite os milagres que rezam da Bíblia, porém suspeita que se tratasse de operações naturais. O universo é governado por leis uniformes e invariáveis. Os milagres são manifestações extraordinárias de forças naturais, cujos poderes e métodos conhecemos apenas em parte; o povo costuma atribuir aos espíritos e a Deus tudo aquilo que lhe é incompreensível.[63] Sem contradizer essa opinião sobre causas naturais, Pomponazzi admite ainda muita coisa com relação à astrologia. Ele julga que não é apenas a vida do homem que está sujeita à ação dos corpos celestes; também todas as instituições humanas, inclusive as próprias religiões; estas últimas elevam-se e decaem de conformidade com a influência dos astros. Isso se aplica também à religião cristã; atualmente, diz Pomponazzi, há sinais de que ela está perecendo.[64] Acrescenta, porém, que ele, como cristão, rejeita tudo isso, como sendo tolice.

Seu último livro, *De fato*, parece mais ortodoxo, pois é a defesa do livre-arbítrio. Admite sua incompatibilidade com a presciência e a onisciência divinas, porém apega-se à consciência que tem da liberdade de ação e à necessidade de assumir certa liberdade de escolha, se é que deva haver qualquer responsabilidade moral no homem. Em seu tratado sobre a imortalidade, enfrentou a seguinte questão: se um código moral podia ser bem-sucedido sem punições e recompensas sobrenaturais. Sustentou, com estóica altivez, que a recompensa suficiente para a virtude era a própria virtude e não qualquer paraíso *post-mortem*; confessou, no entanto, que as esperanças e os temores para com o sobrenatural é que podem induzir a maioria dos homens a ter uma boa moral. Daí, explicou ele, o fato de grandes legisladores terem ensinado a acreditar-se em um Estado futuro como substituto econômico de uma polícia ubíqua, e, como Platão, justifica o inculcar-se, no espírito dos homens, fábulas e mitos se isso puder auxiliar a dominar a maldade natural do homem.[66]

> Por conseguinte, eles asseguraram, para os virtuosos, recompensa eterna noutra vida, e, para os pecadores, o castigo eterno, o que os atemoriza bastante. E se a maior parte dos homens pratica o bem, fazem-no mais pelo temor do castigo eterno do que pela felicidade eterna, uma vez que conhecemos mais os castigos que aqueles bens do além. Já que essa última forma pode beneficiar a todos, seja qual for a classe a que pertençam, o legislador, vendo a propensão do homem para o mal e tendo em vista o bem comum, decretou que a alma é imortal; não lhe interessa a verdade, mas apenas a justiça, a fim de que, com esta, possa encaminhar o homem para a estrada da virtude.[67]

A maioria dos homens, assim pensa Pomponazzi, é tão simples em sua mentalidade e tão grosseira em sua moral que eles (os homens) precisam ser tratados como crianças ou inválidos. Não é prudente ensinar-lhes as doutrinas filosóficas. ''Tais coisas'', diz de acordo com suas próprias deduções, ''não devem ser transmitidas ao homem comum, pois este é incapaz de receber tais segredos. Precisamos acautelar-nos até mes-

mo de discutir sobre tal matéria com sacerdotes ignorantes."[68] Pomponazzi divide a humanidade em filósofos e pessoas religiosas e, inocentemente, acredita que "somente os filósofos é que são os deuses da terra e diferem de todos os demais homens, sejam quais forem suas posições e condições, tanto quanto os homens reais das figuras pintadas na tela".[69]

Em momentos mais humildes, percebeu ele os acanhados limites da razão humana e a futilidade da metafísica. Descreveu sua própria pessoa em seus últimos anos, gasto e desfigurado pelos seus pensamentos, e equiparou o filósofo a Prometeu, o qual, pelo fato de ter desejado furtar o fogo do céu — *i.e.*, apoderar-se do conhecimento divino — foi condenado a ser acorrentado a uma rocha a fim de que seu coração fosse continuamente devorado por um abutre.[70] "O pensador que investiga os mistérios da divindade assemelha-se a Prometeu... A Inquisição persegue-o como herege e a multidão o ridiculariza, tachando-o de tolo."[71]

As controvérsias em que se empenhou cansaram-no e contribuíram para arruinar-lhe a saúde. Sofreu uma doença após outra, até que finalmente resolveu morrer. Escolheu um meio árduo de suicídio: a morte pela fome. Resistindo a todos os argumentos e ameaças e triunfando até mesmo sobre a força, recusou-se a comer e a falar. Após sete dias desse regime, achou que tinha vencido a batalha pelo direito de morrer e podia então falar com segurança: "É com prazer que vou partir", disse. "Para onde?", perguntou-lhe alguém. "Para onde costumam ir todos os mortais", respondeu. Seus amigos fizeram ainda um último esforço para persuadi-lo a comer, porém ele preferiu morrer (1525).[72] O cardeal Gonzaga, que havia sido seu discípulo, mandou transportar os restos mortais de Pomponazzi para Mântua a fim de ser ali enterrado e, com a tolerância típica da Renascença, erigiu uma estátua em sua memória.

Pomponazzi tinha posto em forma filosófica um cepticismo que, durante dois séculos, atacara os fundamentos da fé cristã. O fracasso das Cruzadas, a introdução das idéias dos muçulmanos através das Cruzadas, comércio e filosofia dos árabes, a mudança do papado para Avinhão e a ridícula cisão no Cisma, a revelação de um mundo greco-romano pagão cheio de sábios e de grandes obras de arte, porém sem a Bíblia e a Igreja, a propagação do ensino e seu crescente afastamento do domínio dos eclesiásticos, a imoralidade e o mundanismo do clero, até mesmo dos papas, dando a idéia de que, particularmente, não acreditavam no credo que professavam perante o público, o uso que eles faziam da idéia do purgatório a fim de levantar fundos para a consecução de seus objetivos, a reação de uma classe mercantil e endinheirada contra o domínio dos eclesiásticos, a transformação da Igreja, de organização religiosa em força política secular — todos esses fatores e muitos outros mais contribuíram para tornar as classes média e alta da Itália, no século XV e princípios do século XVI, "as mais cépticas dos povos europeus".[73]

Evidencia-se das poesias de Policiano e Pulci e da filosofia de Ficino que o círculo de Lourenço não acreditava verdadeiramente na outra vida. O sentimento de Ferrara aparece na ridicularização que Ariosto faz do inferno, o qual se afigura terrivelmente real a Dante. Quase metade da literatura da Renascença é anticlerical. Muitos dos *condottieri* eram francamente ateus;[74] os *cortigiani* — cortesãos — eram muito menos religiosos que as *cortigiane* — cortesãs. O cepticismo polido era a marca e o requisito de um cavalheiro.[75] Petrarca lamentava o fato de que, no espírito de muitos letrados, era sinal de ignorância o preferir-se a religião cristã à filosofia pagã.[76] Descobriu-se, em 1530, em Veneza, que a maioria das pessoas das classes altas descurava de seus de-

veres durante a Páscoa — *i.e.*, o de confessarem e comungarem uma vez por ano.[77] Lutero afirmou ter ouvido uma expressão corrente entre as classes cultas da Itália, na ocasião em que iam à missa: "Vamos, precisamos conformar-nos com esse erro popular."[78]

No tocante às universidades, um curioso incidente revela a têmpera dos professores e estudantes. Logo depois da morte de Pomponazzi, seu discípulo Simone Porzio, convidado para fazer uma palestra em Pisa, escolheu, por tema, a *Meteorologia* de Aristóteles. A assistência não gostou do assunto. Muitos dos presentes gritaram. *Quid de anima?* — "Que nos dizeis da alma?" Porzio teve de abandonar a *Meteorologia* e passar a discorrer sobre o *De anima*, de Aristóteles; imediatamente a assistência foi toda ouvidos.[79] Não sabemos se Porzio, naquela palestra, expressou sua crença de que a alma humana não difere em ponto essencial algum da alma de um leão ou de uma planta; sabemos que assim pregou em seu livro *De mente humana*;[80] parece que ele escapou incólume. Eugênio Tarralba, acusado pela Inquisição da Espanha em 1528, relatou que quando jovem havia estudado em Roma com três professores, pregando-lhe todos eles que a alma era mortal.[81] Erasmo surpreendeu-se ao verificar que, em Roma, os fundamentos da fé cristã eram tópicos de debates muito cépticos entre os cardeais. Um eclesiástico procurou explicar-lhe o absurdo da crença numa vida futura; outros menosprezavam Cristo e os Apóstolos; muitos — é ele quem o afirma — declararam ter ouvido funcionários do papado blasfemarem contra a missa.[82] As classes inferiores conservavam sua fé, conforme veremos; as milhares de pessoas que ouviam Savonarola deviam também ter sua fé, e o exemplo de Vittoria Colonna demonstra que o espírito religioso pode sobreviver à cultura. Contudo, a alma daquele grande credo havia sido transpassada pelas setas da dúvida, e o esplendor do mito medieval ficara maculado pelo seu ouro acumulado.

V. GUICCIARDINI

O espírito de Guicciardini sintetiza o cepticismo e a desilusão daqueles tempos. Era ele uma das inteligências mais agudas daquela época, porém, demasiado cínico para nosso gosto e demasiado pessimista para nossas esperanças. Aliava-se à profunda penetração de seu espírito a sua franqueza de escritor, de um escritor que muito prudentemente estava resolvido a que suas obras somente fossem publicadas depois de sua morte.

Francesco Guicciardini teve, logo de início, a vantagem de ser filho de uma família aristocrática. Ouvira, desde a infância, conversas elevadas em bom italiano e aprendeu a conhecer a vida com o realismo e a graça de um homem seguro de sua situação. Seu tio-avô tinha exercido muitas vezes o cargo de *gonfalonier*; o avô, por sua vez, havia ocupado a maioria dos principais cargos no governo; o pai sabia latim e grego e ocupara diversas posições na carreira diplomática; "meu padrinho", escreveu Francesco, "foi mestre Marsílio Ficino, o maior filósofo platônico que até então houve no mundo"[83] — o que não impediu esse historiador de se tornar um aristotélico. Guicciardini estudou direito civil e foi, na idade de 23 anos, nomeado professor de direito, em Florença. Viajou muito, até mesmo para observar "as invenções fantásticas e bizarras" de Jerônimo Bosch, em Flandres.[84] Aos 26 anos, casou-se com Maria Salviati "porque os Salviati, além de possuírem fortuna, ultrapassavam em influência e poder as outras famílias, e eu aprecio bastante tais atributos".[85]

Tinha um gosto aprimorado e domínio próprio para criar obras de arte literárias. Sua *Storia Fiorentina*, escrita aos 27 anos, é uma das mais surpreendentes produções de uma época em que o gênio, envaidecido com a recuperação de sua herança, porém sem que, com isso, se deixasse levar pelos *slogans*, deslizava completamente livre para um sem-número de correntes. Aquele livro restringia-se a um pequeno período da história de Florença, de 1378 a 1509, mas discorria sobre ele com precisão nos pormenores, examinando com espírito crítico as fontes de informações; viam-se nele uma análise penetrante das causas, a maturidade e a imparcialidade do julgamento, bem como o domínio sobre a narrativa em um italiano perfeito. A ele não podem igualar-se as *Storie Fiorentine* que Maquiavel escreveu 11 anos depois na sexta década de sua vida.

Em 1512, moço ainda, pois contava 30 anos, Guicciardini foi enviado como embaixador junto à corte de Fernando, o Católico. Em rápida sucessão, Leão X e Clemente VII fizeram-no governador de Reggio Emília, Módena e Parma, em seguida governador-geral de toda a Romagna e depois tenente-general de todas as tropas papais. Em 1534, voltou a Florença e apoiou Alessandro dei Médici durante todo o qüinqüênio de tirania desse dissoluto personagem. Em 1537, foi quem mais atuou na promoção de Cósimo, o Moço, à posição de duque de Florença. Quando se lhe desvaneceram as esperanças de dominar Cósimo, retirou-se para uma *villa* rural, onde escreveu, em um ano, os 10 volumes de sua obra-prima, a *Storia d'Italia.*

A *História da Itália* é inferior ao seu primeiro trabalho, em beleza e vigor de estilo. Guicciardini, entrementes, havia estudado os humanistas e deslizara em retórica e formalidades; mesmo assim, a obra apresenta estilo agradável que vaticinou a prosa monumental de Gibbon. O subtítulo, *História das Guerras*, limita o assunto a questões militares e políticas; abrange, ao mesmo tempo, toda a Itália e toda a Europa que a ela se achava ligada; é a primeira história a considerar o sistema político como um só todo. Guicciardini escreve principalmente do que teve conhecimento e, já no fim, aborda os acontecimentos em que tomou parte. Coligiu com diligência os documentos, mostrando-se mais acurado e mais fidedigno que Maquiavel. Adota o antigo costume de inventar debates para os personagens de sua história, como a maioria de seus contemporâneos mais famosos, contudo declara francamente que os debates são verdadeiros apenas em sua substância; especifica que alguns são autênticos, e todos são usados com certo vigor para expor ambas as razões de um debate ou revelar a política e a diplomacia dos Estados europeus. Essa maciça história e a brilhante *Storia Fiorentina* que ele escreveu, consideradas juntas, colocam Guicciardini como o maior historiador do século XVI. Da mesma maneira que Goethe fez esperar Napoleão que se mostrava ansioso para conhecê-lo, também Carlos V, em Bolonha, fez nobres e generais esperarem numa ante-sala, enquanto conversava demoradamente com Guicciardini. Disse Carlos V: "Posso criar 100 nobres em uma hora, mas não posso produzir um historiador, como Guicciardini, em 20 anos."[86]

Como homem do mundo, Guicciardini não levava muito a sério os esforços dos filósofos para definir o universo. Teria achado divertida a excitação despertada por Pomponazzi, se a tivesse observado. Achava inútil lutar-se por causa de filósofos rivais, uma vez que as coisas sobrenaturais estão além de nosso conhecimento. Inegavelmente, todas as religiões estão baseadas em suposições e mitos; estes, porém, são perdoáveis, se ajudam a manter a ordem social e a disciplina moral, pois o homem, segundo o ponto de vista de Guicciardini, é, por natureza, egoísta, imoral e rebelde;

tem de ser sempre refreado pelos costumes, moral, leis ou pela força, e a religião é, geralmente, o menos desagradável dos meios para tais fins. Mas quando uma religião se torna tão corrupta a ponto de exercer uma influência mais desmoralizadora que moralizante, a sociedade se vê abalada em seus alicerces, pois os fundamentos religiosos de seu código moral se encontram minados. Escreve Guicciardini em seus registros secretos:

> A mim me desagrada mais que a qualquer outro homem ver a ambição, a cobiça e os excessos dos sacerdotes, pois, tais defeitos, além de serem odiosos, não deviam encontrar guarida em pessoas cuja posição na vida implica uma relação especial com Deus... As relações que tive com vários papas fizeram-me com que eu desejasse a sua grandeza mesmo contra meus próprios interesses. Não fosse por essa consideração, eu mesmo teria gostado de Martinho Lutero, não porque pudesse, talvez, libertar-me das leis que nos impõe a religião cristã, porém para que pudesse ver esse bando de celerados (*questa caterva di scelerati*) encerrado dentro dos devidos limites, e ter, assim, que optar entre uma vida sem crimes ou uma vida sem força dominadora.[87]

No entanto, sua própria moralidade era pouco superior à dos sacerdotes. Sua política era adaptar-se ao partido dominante, fosse ele qual fosse. Quanto a seus princípios gerais, guardava-os para seus livros. Nesse ponto, sabia também ser tão cínico quanto Maquiavel:

> A sinceridade agrada e conquista louvores; a dissimulação é censurada e odiada; mas a primeira é mais útil aos outros que a nós mesmos. Portanto, devo louvar aquele cuja maneira de viver reveste-se de sinceridade e somente recorre à dissimulação em certas coisas de grande importância; quanto mais nos esforçamos por estabelecer uma reputação de homem sincero, tanto melhores serão os resultados que colheremos.[88]

Guicciardini não se deixava enganar pelos *slogans* dos vários partidos políticos de Florença; cada grupo, embora clamasse por liberdade, desejava apenas o poder.

> Parece-me claro que é natural ao homem o desejo de dominar os demais e impor sua supremacia, de modo que poucos são os que amam a liberdade para que não aproveitem uma oportunidade para dominá-la. Observai atentamente os habitantes de uma mesma cidade; marcai e examinai suas dissensões e vereis que o objetivo deles converge mais para a preponderância do que para a liberdade. Aqueles, pois, que são os mais preeminentes cidadãos não lutam pela liberdade, embora a palavra esteja sempre em seus lábios; intimamente, porém, o que desejam é o aumento de seu poder e de sua preeminência. A liberdade é um termo vazio para eles; apenas encobre a sede que têm de poder e de honrarias.[89]

Desprezou a República dos mercadores de Soderini que costumava defender sua liberdade recorrendo ao ouro ao invés de recorrer às armas. E ele não tinha fé alguma nem no povo nem na democracia:

> Falar-se no povo é falar em loucos, pois o povo é um monstro cheio de confusões e erros, e suas crenças encontram-se tão longe da verdade quanto a Espanha da Índia... A experiência demonstra que as coisas muito raramente chegam a suceder de acordo com as expectativas da multidão... A razão está no fato de que os efeitos de-

pendem comumente da vontade de uns poucos, cujas intenções e objetivos são quase sempre diferentes dos demais.[90]

Guicciardini era um dos milhares de homens da Itália da Renascença sem crença alguma; perdera a fé cristã; a política afigurava-se-lhe vazia. Não esperava uma utopia e não alimentava sonhos. Tornara-se indiferente a tudo, quando a guerra e a barbárie varreram a Itália. Era uma figura velha e sombria, de espírito emancipado, com suas esperanças desfeitas, que havia descoberto demasiado tarde que quando morre o mito somente a força é livre.

VI. MAQUIAVEL

1. *O Diplomata*

Resta um único homem, difícil de classificar: diplomata, historiador, dramaturgo e filósofo; o mais cínico pensador de seu tempo e, no entanto, patriota animado de um nobre ideal; homem que falhou em tudo que empreendeu, mas que deixou, na história, a marca quase mais profunda que qualquer outra figura daqueles tempos.

Nicolau Maquiavel era filho de um advogado florentino — homem de modestos recursos que ocupava pequeno cargo no governo e possuía pequena *villa* em San Casciano, a 10 milhas da cidade. Quando rapaz, Maquiavel recebeu uma educação literária comum; aprendeu a ler latim, nada porém de grego. Tomou gosto pela história romana, apaixonou-se por Tito Lívio e achou para quase todas as instituições políticas e acontecimentos de seu tempo uma esclarecedora analogia com a história de Roma. Começou a estudar direito, mas parece que não chegou a completar o curso. Interessou-se pouco pela arte da Renascença e não manifestou qualquer interesse pela descoberta da América; talvez julgasse que, com isso, apenas se tivesse ampliado o teatro da política e permanecido, no entanto, inalteráveis o drama e os atores. Interessava-se profundamente pela política, a técnica da influência pessoal e o jogo de xadrez. Em 1498, na idade de 29 anos, foi nomeado secretário dos Dieci della Guerra — Conselho dos Dez da Guerra — cujo cargo ocupou durante 14 anos.

Foi, a princípio, uma posição modesta. Compilava minutas e registros, resumia relatórios e escrevia cartas; estava, porém, no governo e podia assim acompanhar a política da Europa, no ponto de observação de um bastidor privilegiado, e tentar fazer previsão de acontecimentos por meios de conhecimentos que tinha da História. Seu espírito curioso, nervoso e ambicioso sabia que, com o tempo, estaria nas altas camadas manejando o jogo embriagador do Estado contra o duque de Milão, o Senado de Veneza, os reis de França e Nápoles, o papa e o imperador. Foi logo enviado em missão junto a Caterina Sforza, condessa de Ímola e Forli (1498). Ela foi mais esperta do que ele. Voltou de mãos vazias, castigado. Experimentaram-no outra vez dois anos depois; acompanhou Francesco della Casa, enviado especial junto a Luís XII de França; della Casa caiu enfermo e Maquiavel teve de tomar a si a chefia da missão; aprendeu francês, seguiu a corte de um castelo a outro e transmitiu à *Signoria* informações tão minuciosas e comentários tão argutos que, ao regressar a Florença, os amigos o aclamaram diplomata.

O ponto culminante de seu desenvolvimento intelectual foi sua missão, como auxiliar do bispo Soderini, junto a César Bórgia, em Urbino (1502). Chamado novamente a Florença a fim de fazer um relatório pessoal, celebrou o progresso de sua carreira,

casando-se. Foi mandado de novo, em outubro, em missão junto a César. Encontrou-o em Ímola e chegou a Senigallia a tempo de observar a felicidade de César em preparar com êxito uma armadilha contra os homens que conspiravam contra ele, dos quais muitos foram encarcerados e outros estrangulados. Tais acontecimentos abalaram toda a Itália. A Maquiavel, porém, que se encontrava com aquela destemida figura em carne e osso, os acontecimentos constituíram lições de filosofia. O homem de idéias viu-se frente a frente com o homem de ação e rendeu-lhe homenagem; o jovem diplomata ardeu de inveja ao perceber a distância que ainda tinha de percorrer, de seus pensamentos analíticos e teóricos a um feito esmagador e esplendoroso. Via diante de si um homem seis anos mais moço que ele e que, em dois anos, havia derrubado uma dezena de tiranos, dado ordens a um sem-número de cidades e transformara-se no próprio meteoro de seu tempo; como pareciam fracas as palavras diante daquele jovem que as usava tão desdenhosa e laconicamente! Daquele momento em diante, César Bórgia tornou-se o herói da filosofia de Maquiavel, da mesma maneira que Bismarck sê-lo-ia de Nietzsche; em sua vontade férrea de conseguir o poder, havia uma moral que ultrapassava o bem e o mal, um modelo para super-homens.

De volta a Florença (1503), Maquiavel percebeu que alguns homens do governo suspeitavam-no de se ter deixado dominar mentalmente pelo impetuoso Bórgia, mas, com seus diligentes planos em prol dos interesses de sua cidade, conseguiu reconquistar a estima do *gonfalonier* Soderini e do Conselho dos Dez da Guerra. Em 1507, viu triunfar uma de suas idéias básicas. Nenhum Estado que se respeita — argumentava ele havia muito tempo — devia confiar sua defesa a tropas mercenárias; não se podia contar com elas em uma crise, e tanto elas como seu chefe quase sempre poderiam ser comprados por um inimigo suficientemente armado de ouro. Dever-se-ia formar uma milícia — dizia Maquiavel — composta de cidadãos, preferivelmente camponeses fortes que estivessem acostumados a dificuldades e ao ar livre; dever-se-ia manter sempre a milícia com bons equipamentos e preparo militar, e ela serviria como a última linha firme da defesa da República. Após longa hesitação, o governo aceitou o plano e deu todos os poderes a Maquiavel para pô-lo em ação. Em 1508, ele conduziu sua nova *milizia* para o cerco de Pisa, onde ela se saiu bem; Pisa rendeu-se e Maquiavel regressou triunfante a Florença.

Numa segunda missão junto à França (1510) passou pela Suíça; entusiasmou-se por aquela confederação independente e adequadamente armada. Considerou aquele o Estado ideal para a Itália. Voltando da França, examinou o problema de seu país: como poderiam unir-se aqueles principados separados a fim de protegerem a Itália, se uma nação unida, como a França, se decidisse a absorver toda a península?

Não demorou a surgir a prova suprema para sua milícia. Em 1512, Júlio II, furioso contra Florença, por se ter ela recusado a aliar-se com ele na luta para a expulsão dos franceses do solo da Itália, ordenou aos exércitos da Santa Liga que eliminassem a República e restaurassem no poder os Médici. A milícia de Maquiavel, incumbida de defender a linha florentina, em Prato, acabou fugindo das forças mercenárias da Liga. Maquiavel perdeu a fama que tinha adquirido, bem como o lugar que ocupava no governo. Envidou todos os esforços para aplacar os vencedores e podia talvez ter sido coroado de êxito, mas dois ardentes jovens, que conspiravam para a reimplantação da República, foram descobertos; no meio de seus papéis, encontraram uma lista de pessoas com cujo apoio tinham contado; nela figurava o nome de Maquiavel. Ele foi preso e submetido à tortura no cavalete. Como não descobriram provas de sua cumplici-

dade, soltaram-no Temendo ser preso novamente, mudou-se, com a esposa e quatro filhos, para a *villa* de seus ancestrais, em San Casciano; ali passou uma boa parte de sua vida, na pobreza, mas sempre esperando por dias melhores. Não fosse aquele desastre, jamais teríamos ouvido falar de Maquiavel, pois foi durante aqueles anos que escreveu os livros que agitaram o mundo.

2. *O Autor e o Homem*

Foi um triste isolamento para um homem que tinha vivido no coração da política florentina. De quando em vez costumava ir até Florença para conversar com velhos amigos e ver se conseguia uma oportunidade de se empregar novamente. Escreveu em várias ocasiões aos Médici, mas suas cartas ficaram sem resposta. Em carta, que se tornou célebre e que dirigira a seu amigo Vettori, naquele tempo embaixador florentino em Roma, descreveu sua vida e contou como chegara a escrever *O Príncipe*:

> Tenho levado uma vida campestre tranqüila desde minhas últimas desventuras. Levanto-me com o sol e vou, por algumas horas, a um dos bosques, a fim de inspecionar o trabalho da véspera; passo certo tempo com os lenhadores, os quais têm sempre qualquer coisa para contar-me, quer de suas dificuldades quer de seus vizinhos. Do bosque, costumo dar um pulo até uma fonte e dali a um lugar, onde coloquei uma armadilha para apanhar passarinhos. Levo um livro debaixo do braço — ora uma obra de Dante, ora de Petrarca ou de alguns outros poetas menos importantes, como Tibulo ou Ovídio. Leio seus arrebatamentos amorosos e a história de suas paixões, o que me traz também à lembrança meus amores de outrora. Depois dirijo-me para a estalagem, à beira da estrada; converso com alguns viajantes casuais, peço notícias dos lugares de onde vêm, ouço muitas novidades e vejo os variados gostos e fantasias da humanidade. Isso me ocupa todo o tempo até à hora do jantar, quando, em companhia dos meus, engulo o que esse magro patrimônio me pode proporcionar. À tardinha torno a ir à estalagem. Ali costumo geralmente encontrar o proprietário dela, um açougueiro, um moleiro e dois oleiros. Passo uma boa parte do tempo com essa gente; com eles jogo *cricca* e *tric trac*. Tais jogos provocam brigas e troca de palavrões. Quase sempre brigamos por causa de ninharias e nossos gritos chegam a ser ouvidos na cidade de San Casciano. Mergulhado nessa degradação, meu espírito se embota, e descarrego então minha raiva contra a injustiça do destino...
>
> Ao cair da noite, volto para casa e encaminho-me para meu quarto de trabalho. Desfaço-me, no limiar da porta, de minhas roupas rústicas que estão sujas de lama, e visto-me decentemente; assim convenientemente trajado, entro no velho recinto dos homens da antigüidade e estes me acolhem com cordialidade. Nutro-me com o alimento que somente a mim pertence e para o qual nasci, e não me envergonho de palestrar com eles e de indagar as razões de seus atos; e esses homens, em sua bondade, respondem a minhas perguntas. Pelo espaço de quatro horas não sinto cansaço, esqueço meus aborrecimentos, não temo a pobreza nem mesmo a morte. Todo o meu ser se absorve neles. E como Dante diz que não poderia haver ciência se se não retivesse tudo o que se ouvisse, passei a registrar tudo o que adquiri nas palestras com aqueles homens dignos. Compus um panfleto *De principatibus*; mergulho o mais profundamente possível nas cogitações deste assunto, o de debater sobre a natureza do principado, as espécies de que consiste, como estes são adquiridos e conservados e por que se perde o domínio sobre eles. Se vos interessais por alguns de meus trabalhos, este é um que não irá desagradar-vos e poderá ser bem acolhido por um novo príncipe, razão por que o dedico a Sua Magnificência, Giuliano... (10 de dezembro de 1513).[91]

Provavelmente Maquiavel simplificou ali a história. Ao que parece, começou escrevendo seus *Discursos sobre os Dez Primeiros Livros de Tito Lívio*, terminando seus comentários apenas sobre os três primeiros livros. Dedicou os *Discorsi* a Zanobi Buondelmonti e Cósimo Rucellai, dizendo: "Envio-vos o mais digno presente que tenho para oferecer, porquanto abrange tudo o que aprendi após longa experiência e contínuos estudos". Observa que a literatura clássica, o direito e a medicina tinham ressuscitado para iluminar a palavra escrita e a prática modernas; propõe também ressuscitar os princípios clássicos de governo e aplicá-los à política contemporânea. Não deduz sua filosofia política da História, apenas escolhe nesta incidentes que apóiam as conclusões a que foi levado pela sua própria experiência e pensamento. Tira seus exemplos quase inteiramente de Tito Lívio, às vezes, na pressa, baseando argumentos sobre lendas, e, uma vez ou outra, recorre a algumas passagens de Políbio.

À medida que prosseguia com os *Discursos*, percebia que seriam muito extensos e levariam muito tempo para terminar, a fim de que pudessem servir de presente prático para um dos Médici que estivesse no poder. Interrompeu, portanto, o trabalho para escrever um resumo que abrangeria suas conclusões; este poderia ser lido mais facilmente, proporcionando-lhe assim alguma vantagem na amizade com a poderosa família, que então (1513) governava metade da Itália. Compôs, por conseguinte, *Il principe* (título que deu ao livro) em poucos meses, naquele ano. Planejou dedicá-lo a Giuliano dei Médici que, naquele tempo, governava Florença, mas Giuliano morreu (1516) antes que ele se decidisse a enviar-lhe o trabalho; Maquiavel modificou a dedicatória e enviou a obra a Lourenço, duque de Urbino, o qual não lhe respondeu. O livro circulou, em manuscrito, e foi copiado clandestinamente; somente saiu impresso em 1532, cinco anos depois da morte do autor. Figurou depois entre os livros que passaram a ter freqüentes edições em quase todas as línguas.

À própria descrição que faz de si mesmo, podemos apenas acrescentar o retrato que, dele, fez um anônimo, existente na Galeria Uffizi. Mostra-nos um corpo magro, o rosto pálido, as faces encovadas, os olhos escuros e penetrantes e os lábios finos e cerrados; evidentemente mais um homem de pensamento que de ação, mais de inteligência arguta que de gênio amável. Não podia ser bom diplomata porque demonstrava claramente sua sutileza; tampouco podia ser bom estadista porque era sobremodo violento; da mesma maneira que, no retrato, apertava fortemente as luvas que indicavam sua seminobreza, agarrava-se fanaticamente a suas idéias. Esse homem que escrevia constantemente com um sorriso de sarcasmo e sabia encobrir com perfeição suas mentiras a ponto de fazer crer aos demais que mentia quando falava a verdade,[92] era, no íntimo, um ardente patriota que considerava a *salus populi* como *suprema lex* e subordinava toda a moralidade à unificação e redenção da Itália.

Tinha muitas qualidades desagradáveis. Endeusou César Bórgia quando este dominava e acusou-o de criminoso e de "ter-se rebelado contra Cristo" quando ele caiu.[93] Atacou com toda a força de sua eloqüência os Médici quando estes tinham sido apeados do poder e portou-se como sevandija para conseguir um lugar quando eles voltaram a dominar. Visitou bordéis antes e depois do casamento e costumava descrever minuciosamente aos amigos suas aventuras ali.[94] Muitas de suas cartas são tão degradantes que o maior de seus admiradores e biógrafos não ousou publicá-las. Já beirando os 50 anos, escreveu Maquiavel: "Os ninhos de Cupido ainda me arrebatam. As más estradas não me esgotam a paciência nem as noites escuras me atemorizam... Todo o meu espírito se volve para o amor, razão por que agradeço a Vênus".[95] Tais coi-

sas são perdoáveis, pois o homem não foi feito para a monogamia, mas o que é menos perdoável, embora estivesse em harmonia com os costumes daqueles tempos, é a falta absoluta de uma palavra qualquer de ternura ou mesmo de qualquer palavra sobre sua esposa, em toda a considerável correspondência que dele existe.

Entrementes, empregou sua hábil pena em diversas formas de composição, rivalizando com os mestres em cada uma delas. Em um tratado sobre a arte de guerra (*L'arte della guerra*, 1520), anunciou de sua torre de marfim, a aestados e generais, as leis para se conseguir poderio e êxito militares. Uma nação que tenha perdido suas virtudes marciais está condenada. O exército não requer ouro, mas, sim, homens; "com ouro apenas não se conseguem bons soldados; contudo, os bons soldados sempre conseguirão encontrar o ouro";[96] o ouro fluirá para a nação forte, mas a força abandonará o país rico, pois a riqueza produz relaxamento e decadência. Por conseguinte, é preciso manter o exército sempre ativo; uma pequena guerra, de vez em quando, manterá o equipamento e os músculos marciais em forma; a cavalaria é bela, salvo quando frente a estacas fortes; deve considerar-se a infantaria como o verdadeiro nervo e base de um exército.[97] Os exércitos mercenários são a vergonha e a ruína da Itália; cada Estado deve ter uma milícia de cidadãos, constituída de homens dispostos a lutar pela sua própria pátria e pelas suas próprias terras.

Experimentando seu talento na ficção, Maquiavel escreveu uma das mais populares novelas, *Belfagor arcidiavolo,* repleta de sátiras contra a instituição do casamento Voltando-se para o drama, compôs a interessante comédia do teatro da Renascença italiana, *Mandragola* (*Mandrágora*). O prólogo feriu uma nova tecla, fazendo uma reverência aos críticos:

> Se alguém procurar amendrontar, com suas críticas, o autor, desde já previno que este também saberá como criticar; na verdade, o autor o sobrepujará nesta arte e não terá contemplação com ninguém na Itália, muito embora se curve diante dos que se vestem melhor que ele.[98]

A comédia constitui extraordinária revelação da moral da Renascença. A cena se passa em Florença. Calímaco, tendo ouvido um amigo enaltecer a beleza de Lucrécia, esposa de Nícias, resolve seduzi-la, embora não a tenha visto. Acha que seria este o único meio para poder dormir em paz. Preocupa-o, porém, o fato de saber que ela é tão recatada quanto bela; contudo, alimenta esperanças ao ter conhecimento de que Nícias sofre por não poder ela conceber um filho. Afirma que possui uma poção que tornará fecunda qualquer mulher; infelizmente, porém, o primeiro homem que com ela estiver, depois de tomada a poção, morrerá logo, disse ele. Oferece-se para empreender essa aventura fatal, e Nícias, com a costumeira gentileza dos personagens para com seus autores, consente em ser substituído. Mas Lucrécia mostra-se obstinadamente virtuosa; hesita em cometer adultério e crime em uma só noite ao mesmo tempo. Nem tudo está perdido, porém; a mãe, desejosa de ter netos, suborna um frade para que, no confessionário, aconselhe a filha a levar avante o plano. Lucrécia cede. Bebe, depois dorme com Calímaco e engravida. Todos se sentem felizes e termina assim a história: o frade purifica Lucrécia; Nícias rejubila-se com a sonhada paternidade e Calímaco pode afinal dormir. A comédia é excelente em sua estrutura, brilhante no diálogo e forte na crítica. Não nos surpreendemos com o tema erótico, muito explorado nas comédias clássicas, tampouco com a mera interpretação física do amor no fato

de apoiar-se a comédia na presteza de um frade em aconselhar o adultério mediante o pagamento de 25 ducados e de ter sido representada, com grande sucesso, em 1520, perante Leão X, em Roma. Ela agradou tanto ao Papa, que ele pediu ao cardeal Giulio dei Médici que empregasse Maquiavel como escritor. Giulio sugeriu que ele escrevesse a história de Florença e ofereceu-lhe 300 ducados ($3.750?).

As *Storie Fiorentine* (1520-5) que ele então escreveu constituíram uma revolução quase tão decisiva na historiografia quanto o *O Príncipe* na filosofia política. É verdade que o livro continha defeitos vitais: era um tanto incorreto, plagiava passagens substanciais de historiadores anteriores, abordava mais a luta de partidos que o desenvolvimento das instituições e desprezava completamente a parte cultural como o tinham feito todos os historiadores antes de Voltaire. Foi, porém, a primeira grande história escrita em italiano, em linguagem clara, rigorosa e direta; rejeitava as lendas com que Florença embelezava sua origem; abandonara as crônicas costumeiras de ano para ano, proporcionando, ao invés, uma narrativa fluente e lógica. Além de versar sobre os acontecimentos, tratava também de suas causas e efeitos e fazia, no caos da política florentina, uma análise, esclarecendo as lutas de famílias, classes e interesses. Desenvolvia a história sobre dois temas uniformes: o dos papas, que haviam mantido a Itália dividida a fim de preservarem a independência temporal do papado, e o dos grandes progressos da Itália, que se tinham originado sob os reinados de príncipes, tais como Teodorico, Cósimo e Lourenço. Ilustra a coragem do autor e a liberalidade financeira e mental do Papa o fato de que o livro com tais tendências tivesse sido escrito por um homem que andava à cata dos ducados do papado, e Clemente VII aceitasse, sem objeções, que ele lhe fosse dedicado.

As *Histórias Florentinas* ocuparam Maquiavel durante cinco anos, mas não satisfizeram seu desejo de mergulhar novamente na corrente lamacenta da política. Quando Francisco I perdeu tudo em Pavia (1525) menos a honra e a pele, e Clemente VII viu-se indefeso ante Carlos V, Maquiavel enviou cartas ao Papa e a Guicciardini, explicando o que podia ser feito contra a conquista iminente da Itália pelas forças espanholas e alemãs. Talvez sua idéia de que o Papa devia armar, fortalecer e financiar Giovanni delle Bande Nere tivesse procrastinado por algum tempo os acontecimentos. Morrendo Giovanni, as hordas alemãs trataram de avançar contra Florença como sendo uma rica aliada de França e digna de ser saqueada. Maquiavel correu para a cidade e, a pedido de Clemente, preparou um relatório sobre a maneira como se podiam reparar as muralhas a fim de tornar a cidade defensável. Em 18 de maio de 1526, foi eleito pelo governo dos Médici para chefe do conselho de cinco "Curadores das Muralhas". Os alemães, porém, em seu avanço, contornaram Florença e avançaram em direção a Roma. Quando esta última cidade foi saqueada, a população aprisionou Clemente. O partido republicano, em Florença, alijou os Médici do poder e restaurou a República (16 de maio de 1527). Maquiavel exultou de alegria e, cheio de esperanças, solicitou que lhe dessem o antigo cargo que ocupara, o de secretário dos Dez da Guerra. Recusaram-lho (10 de junho de 1527), pois suas ligações com os Médici fizeram com que ele perdesse o apoio dos republicanos.

Não sobreviveu muito tempo àquele golpe. A centelha da vida e esperança apagou-se nele e, com ela, foi-se-lhe o espírito. Caiu doente, sofrendo espasmos violentos no estômago. A esposa, os filhos e os amigos rodearam-lhe o leito. Confessou-se a um padre e morreu 12 dias depois da rejeição de seu pedido. Deixou a família em extrema pobreza. A Itália, que ele tanto se esforçara por unificar, ficou arruinada. Foi

sepultado na igreja de Santa Croce, onde um belo monumento, marcado com as palavras, *Tanto nomini nullum par elogium* — "Nenhum elogio seria ainda bastante para se render justiça a tão grande nome" — constitui a prova de que uma Itália, finalmente unida, perdoou seus pecados e lembrou-se de seu sonho

3. *O Filósofo*

Examinemos a filosofia de Maquiavel o mais imparcialmente possível. Não encontraremos algures pensamentos mais independentes e mais livres sobre moral e política do que nela. Maquiavel teve razão quando afirmou que tinha aberto novas rotas em mares relativamente não navegados.

É quase exclusivamente uma filosofia política. Não encerra metafísica, teologia, teísmo ou ateísmo nem debates sobre determinismo ou livre-arbítrio. A própria moral é logo descartada como subordinada à política, sendo quase um instrumento dela. Ele compreende a política como a grande arte de criar, conquistar e fortificar um Estado. Mostra-se mais interessado em Estados que na humanidade. Vê os indivíduos simplesmente como membros do Estado; não dá atenção ao desfille de egos na paisagem do tempo, salvo quando auxiliam a determinar o destino do Estado. Deseja saber a razão do apogeu e queda dos Estados e como poderão ser estes feitos a fim de procrastinar o mais possível sua decadência individual.

A filosofia da história e a ciência de governar são coisas possíveis — pensa ele — porque a natureza humana nunca muda.

> Dizem os sábios, não sem razão, que todo aquele que desejar prever o futuro deverá consultar o passado, pois os acontecimentos humanos sempre se assemelham aos dos tempos precedentes. Isso se origina do fato de que eles são causados por homens que foram e sempre serão animados pelas mesmas paixões; por conseguinte, haverão de produzir forçosamente os mesmos resultados[99]... Creio que o mundo tem sido sempre o mesmo e sempre encerrou o bem e o mal, posto que distribuídos de modos vários pelas nações de acordo com os tempos.[100]

Entre as coisas mais instrutivas e que se observam regularmente, vamos encontrar os fenômenos da evolução e decadência das civilizações e Estados. Nisso, Maquiavel enfrenta um problema complexíssimo com uma fórmula muito simples: "O valor produz a paz; a paz, o repouso; o repouso, a desordem; e esta a ruína. Da desordem, surgem a ordem e o valor (*virtù*), a glória e a boa sorte. Daí, observaram os homens que a era do valor literário advém do triunfo nas armas e que os grandes homens são produzidos antes dos filósofos".[101] Além desses fatores gerais na evolução e decadência, poderá haver ainda os da ação e influência dos líderes; assim, a excessiva ambição de um governante, cego a ponto de não ver a ineficácia de seus recursos, poderá arruinar seu Estado e arrastá-lo à guerra contra uma potência mais forte. A boa sorte e a oportunidade contribuem também para o apogeu e queda dos Estados. "A boa sorte é o árbitro de metade de nossos atos, mas ela ainda nos deixa dirigir a outra metade."[102] Quanto mais *virtù* tiver um homem, tanto menos estará ele sujeito à boa sorte ou a ceder a ela.

A história de um Estado segue leis gerais determinadas pela maldade natural dos homens. Todos os homens são, por natureza, ambiciosos, ardilosos, belicosos, cruéis e corruptos.

Todo aquele que desejar fundar um Estado e dar-lhe leis deverá, antes de tudo, pressupor que todos os homens são maus e sempre prontos a manifestar sua má índole sempre que se lhes oferecer ocasião para isso. Se a má índole permanece dissimulada por algum tempo, deve atribuir-se isso a alguma razão oculta; deve-se supor que faltou uma oportunidade para ela se manifestar; mas o tempo... não deixará de trazê-la à luz... A ambição é, na verdade, muito natural e comum, e os homens sempre a satisfazem quando o podem, e por isso serão louvados e não censurados.[103]

Sendo assim, pode-se fazer com que o homem seja bom — *i.e.*, capaz de viver de ma neira ordeira em uma sociedade — somente pela aplicação da força, artifícios e hábito. Eis a origem de um Estado: a organização da força por meio do exército e polícia, a implantação de regulamentos e leis e a formação gradativa de hábitos para a manutenção da direção e ordem em um grupo de homens. Quanto mais desenvolvido o Estado, tanto menor será a força a ser empregada ou que venha a ser visível nele. A doutrinação e o hábito serão o bastante, pois, nas mãos de um legislador ou governante capaz, o povo é como uma argila mole nas mãos de um escultor.

A religião é o melhor meio que se tem de fazer com que os homens maus por natureza se habituem às leis e à ordem. Maquiavel, a quem seu admirador Paolo Giovio chama de *irrisor et atheos,* ateu satírico,[104] escreve entusiasticamente acerca das insti tuições religiosas:

Conquanto fosse Rômulo o fundador de Roma, nem por isso os deuses julgaram suficientes as leis deste príncipe. Eles inspiraram, portanto, o Senado Romano a que elegesse Numa Pompílio como seu sucessor... Pompílio, ao descobrir que o povo era muito selvagem, quis torná-lo obediente às leis por meios dos artifícios da paz e recorreu à religião como o suporte mais necessário e mais acertado de qualquer sociedade civil; firmou-a então sobre fundamentos tais que, durante muitos séculos, em parte alguma houve mais temor dos deuses que naquela República, o que facilitou bastante todos os empreendimentos que o Senado e seus grandes homens levaram avante... Pompílio simulou ter conversado com uma ninfa, a qual lhe teria ditado tudo o que ele desejava persuadir o povo que fizesse... Na verdade, não houve um legislador notável que não recorresse à autoridade divina, pois, caso contrário, sua leis não seriam aceitas pelo povo; realmente, há muitas leis boas, cuja importância o legislador conhece, mas cujas razões não são suficientemente claras para possibilitá-lo a persuadir os demais que se submetam a elas; por isso, recorrem os homens sábios à autoridade divina a fim de que seja removida essa dificuldade.[105] A obediência às instituições religiosas constitui a causa da grandeza das repúblicas; o menosprezo a tais instituições acarreta a ruína dos Estados. Pois, o país em que não houver temor a Deus será destruído, salvo se puder ser mantido pelo temor a seu príncipe, o que poderá suprir, por algum tempo, a falta de religião. Acontece que a vida dos príncipes é curta... [126]

Os príncipes e repúblicas que desejarem manter-se devem, antes de tudo, preservar a pureza das observâncias religiosas e tratá-las com a devida reverência.[107] De todos os homens que têm recebido louvores, aqueles que mais os merecem são os autores e os fundadores de religiões. Seguem-se-lhes os que criaram repúblicas e reinos. Depois destes, os mais afamados são os que comandaram exércitos e estenderam as possessões de seu país. A estes poder-se-ão acrescentar os literatos... Por outro lado, são condenados à infâmia e à execração de todos os que destruíram religiões, derrubaram repúblicas e reinos e os inimigos da virtude e das letras.[108]

Tendo aceitado a religião em geral, Maquiavel volta-se contra o cristianismo por ter deixado de fazer bons cidadãos, desviando demasiadamente a atenção para o céu e enfraquecendo os homens ao pregar as virtudes femininas:

> A religião cristã faz-nos ficar muito desprendidos das coisas terrenas, tornando-nos mais frágeis. Os antigos, pelo contrário, encontravam o maior prazer neste mundo... A religião deles apenas louvava os homens coroados pela glória neste mundo, tais como os chefes de exércitos e os fundadores de repúblicas, ao passo que nossa religião tem glorificado mais os homens meigos e contemplativos do que os de ação. Ela colocou o bem supremo na humildade e pobreza de espírito, desprezando as coisas terrenas, enquanto a dos antigos colocou-o na grandeza de espírito, na força corporal, em tudo que dá arrojo ao homem... Por conseguinte, o mundo ficou sendo vítima dos maus, os quais perceberam que os homens, no desejo de conquistarem o paraíso, sempre se mostram mais dispostos a submeter-se aos golpes que a ressenti-los...[109]
>
> Tivesse a religião cristã sido mantida segundo os preceitos de seu Fundador, os Estados e comunidades do mundo cristão teriam sido muito mais unidos e mais felizes. Nem pode haver maior prova de sua decadência que o fato de ser o povo menos religioso quanto mais próximo se acha ele da Igreja de Roma, a cabeça dirigente dessa religião. Quem quer que examine os princípios nos quais esta última se baseia, e veja o quanto diferem deles o que são por ela praticados, poderá julgar que sua ruína e castigo estão próximos...[110] A religião cristã possivelmente teria sido destruída completamente devido à corrupção, não a tivessem São Francisco e São Domingos restaurado em seus princípios originais... A fim de assegurar uma longa existência a seitas ou repúblicas religiosas, torna-se necessário fazê-las cultivarem novamente tais princípios.[111]

Não sabemos se essas palavras foram escritas antes de ter chegado à Itália a notícia da Reforma dos protestantes.

A revolta de Maquiavel contra a religião cristã é bem diferente da de Voltaire, Diderot, Paine, Darwin, Spencer e Renan. Esses homens rejeitaram a teologia do cristianismo, porém, retiveram e admiraram o código moral cristão. Foi uma atitude que perdurou até Nietzsche e suavizou o "conflito entre a religião e a ciência" Maquiavel não se preocupa com a incredibilidade dos dogmas; tolera, porém, a teologia sob o fundamento de que um sistema de crença no sobrenatural é sustentáculo indispensável para a ordem social. O que ele refuta mais decisivamente na religião cristã é sua moral, sua concepção de bondade como doçura, humildade e desprendimento, seu amor pela paz, sua condenação da guerra e sua suposição de que os Estados, assim como os cidadãos, encontram-se ligados por um único código moral. No que lhe diz respeito, ele prefere a moral romana, que se baseia no princípio de que a segurança do povo e do Estado constitui a lei suprema. "Quando está em jogo o bem-estar de nossa pátria, não devemos admitir considerações de justiça ou injustiça, de misericórdia ou crueldade, e de louvores ou ignomínia; descartando-nos, porém, de tudo o mais, devemos seguir um rumo qualquer que salve a existência e a liberdade do país."[112] Geralmente, a moral é um código de conduta instituído para os membros de uma cidade ou Estado a fim de manter a ordem, a união e a força da coletividade; o governo desse Estado falharia em seus deveres se, em sua defesa, se deixasse frear pelo código moral que precisa inculcar em seus cidadãos. Portanto, um diplomata não se acha preso ao código moral de seu povo. "Quando o ato o condena, o resultado deve revelá-lo";[113] o fim justifica os meios. "Nenhum homem bom censurará o outro que

se esforça por defender sua pátria, sejam quais forem os meios de que ele venha a lançar mão."[114] As fraudes, crueldades e crimes cometidos a fim de se preservar o país são "fraudes, crueldades e crimes honrosos".[115] Portanto, Rômulo agiu bem quando matou o irmão; o novo governo tinha de ter união, caso contrário desmoronaria.[116] Não há "lei natural" nem "direito" geralmente aceito; a política, no sentido da ciência de se governar um Estado, deve ser mantida completamente independente da moral.

Se aplicarmos tais considerações à moral da guerra, veremos que Maquiavel está seguro de que elas tornam ridículo e atraiçoável o pacifismo dos cristãos. A guerra viola praticamente todos os mandamentos de Moisés: pragueja, mente, rouba, mata e comete adultérios aos milhares; contudo, se ela preserva ou fortifica a sociedade, torna-se então necessária. Quando um Estado deixa de se expandir, começa a decair, e se perde a vontade de guerrear, está liquidado. Uma paz muito prolongada enerva e desorganiza; uma guerra, de quando em vez, constitui um tônico para o país e restaura a disciplina, o vigor e a união. Os romanos da República mantinham-se sempre preparados para a guerra; quando viam que teriam dificuldades com outro Estado, nada faziam para evitá-las, haja vista quando preferiram mandar um exército atacar Filipe V na Macedônia, e Antíoco III, na Grécia, a esperar que eles trouxessem o flagelo da guerra à Itália.[117] A virtude para um romano não era a humildade nem a doçura nem a paz, porém a virilidade, a força e a coragem com energia e inteligência. É essa a interpretação que Maquiavel dá à palavra *virtù*.

Desse ponto de vista de um governo completamente liberto das restrições de ordem moral, Maquiavel passa a enfrentar o que lhe parece o problema básico de seu tempo: o de conseguir para a Itália a união e a força indispensáveis para sua liberdade coletiva. Encara, tomado de indignação, a cisão, a desordem, a corrupção e a fraqueza de sua pátria. Nisso, vemos o que, ao tempo de Petrarca, era muito raro — um homem que amava sua cidade natal tanto quanto a seu país. Quem era responsável por manter a Itália dividida e, por conseguinte, tão indefesa contra o estrangeiro.

> Uma nação nunca poderá ser unida e feliz, salvo se obedecer a um só governo, seja ele república ou monarquia, como se dá na França e Espanha; a única razão de não se encontrar a Itália nas mesmas condições é devido à Igreja. Pois, esta, apesar de ter adquirido um domínio temporal, domínio que ainda mantém, mesmo assim jamais teve força ou coragem suficiente para poder assenhorear-se do resto do país e tornar-se a única soberana de toda a Itália.[118]

(Guicciardini escreveu importante comentário sobre essa passagem: "É verdade que a Igreja tem impedido que a Itália se una e forme um só Estado, mas não sei se isso constitui um bem ou um mal. Uma única República poderia certamente tornar glorioso o nome da Itália e proporcionar as maiores vantagens para a capital; mas isso teria redundado em ruína para as demais cidades. É verdade que nossas dissensões nos têm trazido muitas calamidades, embora devamos lembrar que as invasões dos bárbaros começaram ao tempo dos romanos, precisamente quando a Itália se achava unida. A Itália dividida fez com que muitas cidades se mantivessem livres, razão por que acredito que uma única República teria causado mais infelicidade que felicidade... Este país sempre desejou a liberdade e, no entanto, jamais conseguiu unir-se sob um só governo." — *Considerazioni interno ai Discorsi di Machiavelli.* i, 12.)[119]

Nisso encontramos uma nova idéia: Maquiavel não condena a Igreja por ela defender seu poder temporal, condena-a, porém, por não ter empregado todos os seus recursos a fim de colocar a Itália sob seu domínio político. Ele admirou César Bórgia em Ímola e Senigallia porque julgou ver no destemido jovem a concepção e a promessa de uma Itália unida; estava pronto a justificar quaisquer meios que os Bórgia pudessem usar para realizar esse objetivo heróico. Quando se voltou contra César, em Roma, em 1503, fê-lo talvez pelo rancor que lhe provocou seu ídolo ao permitir que uma taça envenenada (conforme julgou) destruísse aquele sonho.

A Itália desunida, desde dois séculos, havia caído em tal fraqueza física e decadência social que (argumentava Maquiavel) somente meios violentos poderiam salvá-la. Tanto os governos como o povo eram corruptos. A degenerescência sexual viera substituir o ardor e a habilidade militares. Como nos últimos dias da antiga Roma, os cidadãos tinham delegado a outros — naqueles tempos aos bárbaros, agora aos mercenários — a defesa de suas cidades e terras; mas que importava àqueles bandos de mercenários ou a seus *condottieri* a união da Itália? Viveram eles, prosperaram à sombra da desunião da Itália. Fizeram da guerra, de mútuo acordo, um jogo quase tão seguro quanto o da política. Seus soldados temiam arriscar-se; fugiam ao avistar os exércitos inimigos, e, com isso, "levavam a Itália à escravidão, colocando-a em situação desprezível".[120]

Quem traria, pois, a união à Itália? Como se poderia realizar tal tarefa? Não por persuasões democráticas, certamente; os homens e as cidades eram demasiado individualistas, demasiado facciosos e corrompidos para aceitar a união pacificamente; ela tinha de lhes ser imposta com o recurso a todos os métodos da política de Estado e de guerra. Somente um ditador inexorável poderia levá-la a efeito, um ditador que não deixasse a consciência fazê-lo covarde e atacasse com mão de ferro, permitindo que seu objetivo justificasse todos os meios empregados.

Não temos certeza de que *O Príncipe* tivesse sido escrito com tal disposição de espírito. No próprio ano de 1513, no qual parece ter surgido, Maquiavel escreveu a um amigo que "era ridícula a idéia de se unificar a Itália. Mesmo que os chefes de Estado concordassem, não dispomos de soldados, salvo os espanhóis que nada valem. Além disso, o povo jamais estaria de acordo com os líderes."[121] Naquele mesmo ano de 1513, porém, Leão X, jovem, rico e hábil, subira ao papado; Florença e Roma, que tinham sido inimigas, durante tanto tempo, uniram-se sob o governo dos Médici. Quando Maquiavel mudou a dedicatória de seu livro para Lourenço, duque de Urbino, esse Estado caiu também sob o domínio dos Médici. O novo duque contava apenas 24 anos em 1516; demonstrara possuir ambição e coragem; Maquiavel poderia considerar — o que era perdoável — esse destemido espírito como elemento que, sob a orientação e diplomacia de Leão X (e com seus ensinamentos), estivesse em condições de realizar o que César Bórgia, sob o reinado de Alexandre VI, havia iniciado — a transformação dos Estados da Itália, pelo menos ao norte de Nápoles e deles excluindo a orgulhosa Veneza, em uma federação bastante poderosa que desencorajasse os estrangeiros de tentar qualquer invasão. Há evidência de que foi essa também a última esperança de Leão X. A dedicatória de *O Príncipe* aos Médici, conquanto o principal objetivo do autor fosse provavelmente o de conseguir um emprego, talvez se originasse do fato de que Maquiavel julgava sinceramente que aquela família poderia ser a criadora da unificação da Itália.

A forma de *Il Príncipe* era tradicional: seguia a linha e o método de uma centena

de tratados medievais *De regimine principum*. Seu conteúdo, porém, era revolucionário! Nele não se exigia que um príncipe fosse um santo, não apelava para que ele aplicasse o Sermão da Montanha aos problemas de um trono. Ao contrário:

> Sendo minha intenção escrever alguma coisa que possa ser útil a quem a compreende, parece-me mais apropriado seguir a verdade propriamente dita de uma questão do que imaginá-la. Muitos descreveram repúblicas e principados que, de fato, jamais foram conhecidos ou vistos, pois vivemos tão afastados da maneira que devíamos viver que, aquele que se negligencia do que está feito pelo que realmente devia ser feito, acaba por arruinar-se ao invés de manter sua preservação; o homem que deseja agir inteiramente de conformidade com os ditames de suas virtudes acaba logo sendo destruído em meio a tudo que é mau. Portanto, torna-se necessário ao príncipe que deseja manter o que é seu, que ele saiba como fazer o mal, recorrendo ou não a este, segundo as necessidades.[122]

O príncipe tem, pois, que fazer distinção entre a moral e a arte de governar, entre sua consciência e o bem público, e estar preparado a fazer para o Estado o que, nas relações entre indivíduos, seria denominado maldade. Deve desprezar meias medidas; os inimigos cuja amizade não se puder conquistar, deverão ser esmagados; os pretendentes a seu trono, mortos. Ele precisa ter um exército poderoso, pois um estadista não pode falar mais forte que seus canhões. Deve manter sempre o exército saudável, disciplinado e equipado e preparar-se para a guerra, enfrentando freqüentemente as dificuldades e os perigos da caça. Cumpre-lhe, ao mesmo tempo, estudar a arte da diplomacia, pois, às vezes, a esperteza e o logro dão mais resultado que a força, e com menos despesas. Os tratados que se tornarem prejudiciais ao país não deverão ser cumpridos; "um governante prudente não pode, nem deve, sustentar a palavra quando ela puder ser utilizada contra ele e quando as razões que a determinaram não mais existam".[123]

Torna-se necessário certo grau de apoio popular. Contudo, se o governante tiver de optar entre o ser temido sem ser amado ou ser amado sem ser temido, cumpre-lhe sacrificar o amor.[124] Por outro lado (dizem os *Discursos*), "pode governar-se a multidão mais facilmente por meio do espírito de humanidade e brandura do que por meio de altivez e crueldade...[125] Tito, Nerva, Trajano, Adriano, Antonino e Marco Aurélio não precisavam da guarda de pretorianos nem de legiões para defendê-los porque eram protegidos pela sua própria boa conduta, pela boa vontade do povo e a afeição dos senadores".[126] A fim de se assegurar do apoio do povo, deve o príncipe proteger a arte e o saber, promover espetáculos e jogos públicos e honrar as associações, porém, mantendo sempre a majestade de sua posição.[127] Não deve dar liberdade ao povo; cumpre-lhe, no entanto, confortá-lo tanto quanto possível com a aparência de que ele a possui. As cidades-vassalas, como Pisa e Arécio, no caso de Florença, devem ser tratadas com rigor, até mesmo com crueldade, a princípio; depois, quando estiver firmada sua obediência, poder-se-á conseguir sua submissão por meios mais suaves. Prolongar-se e aplicar-se indiscriminadamente a crueldade é o mesmo que provocar um suicídio.[128]

Cabe ao governador apoiar a religião e dar a impressão de que é religioso, seja qual for a sua crença.[129] Na verdade, é mais importante e mais proveitoso para o príncipe dar essa impressão do que o ser realmente.

> Conquanto o príncipe não precise possuir todas essas virtudes, o dar ele a impressão de possuí-las é muito útil; por exemplo, parecer misericordioso, leal, humano, religioso e sincero. É também útil ter tais caracteres, porém com flexibilidade de espírito a fim de que se possa agir de modo contrário em caso de necessidade... O príncipe deve precaver-se para que não lhe saiam dos lábios algo que desminta as cinco qualidades acima apontadas e dar a impressão a todos os que o vêem e ouvem de que é todo compaixão, todo fé, todo bondade, todo religião, todo integridade... Tem de manter certas aparências e ser um grande dissimulador; os homens são tão simples, tão absorvidos nas necessidades do presente, que facilmente podem ser enganados... Todos nos vêem como parecemos ser, poucos sabem o que realmente somos, e estes poucos não ousarão opor sua opinião à dos demais.[130]

Maquiavel acrescenta exemplos a tais preceitos. Observa o comportamento de Alexandre VI e atribui o êxito dele inteiramente ao fato de ter ele sabido mentir maravilhosamente. Admira Fernando, o Católico, de Espanha, por ter dado sempre a seus empreendimentos militares uma feição religiosa. Elogia os meios — a coragem guerreira e a habilidade estratégica a par de sutileza diplomática — pelos quais Francesco Sforza subiu ao trono de Milão. Apresenta, porém, como seu mais perfeito modelo a figura de César Bórgia:

> Se nos lembrarmos de todos os atos deste duque, ser-nos-á difícil censurá-lo. Parece-me que devo apresentá-lo como modelo para todos aqueles que são criados para governar... Ele era considerado cruel; no entanto, com sua crueldade, reconciliou toda a Romagna, unificou-a e restaurou nela a paz e a lealdade... Tendo elevado espírito e importantes objetivos, não podia ter regulado sua conduta diferentemente. A curta vida de Alexandre e sua própria doença é que fizeram frustrar seus planos. Portanto, aquele que julgar necessário firmar-se em seu novo principado, adquirir amigos, vencer os inimigos pela força ou pela fraude, fazer-se, ao mesmo tempo, temido e amado pelo povo, ser obedecido e reverenciado pelos soldados, exterminar os que têm poder ou razão de ferir, implantar um novo estado de coisas, ser severo, amável, magnânimo e liberal, destruir os soldados desleais e criar novos, manter amizades com reis e príncipes de maneira a ser auxiliado diligentemente por eles, e não ser pelos mesmos atacados facilmente, não achará exemplo mais vivo do que nos atos desse homem.[131]

Maquiavel admirava Bórgia porque achava que seus métodos e caráter, não fosse a doença do Papa e do filho, teriam conseguido unificar a Itália. Concluído seu trabalho, *O Príncipe,* apela ao jovem duque Lourenço, e, por seu intermédio, a Leão X e aos Médici, para que façam a unificação da península. Descreve seus compatriotas como estando "mais escravizados que os hebreus, mais oprimidos que os persas, mais espalhados que os atenienses; sem chefe, sem ordem, derrotados, despojados, saqueados, espezinhados e dominados por potências estrangeiras". "A Itália, deixada quase sem vida, espera por alguém que lhe cure as feridas... Ela suplica a Deus que envie alguém que a liberte dos males que lhe infligem os estrangeiros."[132] A situação é crítica, mas a oportunidade para sua salvação está agora a seu alcance. "A Itália está pronta a seguir uma bandeira; basta que alguém a desfralde." "E quem melhor que os Médici que é a mais célebre família da Itália e atualmente na direção da Igreja?"

> Quem poderia exprimir o amor com que a Itália aclamaria seu libertador, e com que sede de vingança e fé estóica e abnegação e lágrimas? Qual a porta que estaria fechada para ele? Quem se recusaria a obedecer-lhe? Esse bárbaro domínio horrori-

za-nos. Assuma vossa ilustre casa essa tarefa com a coragem e a esperança com que são feitos todos os vossos empreendimentos a fim de que, à sombra de vossa bandeira, nossa terra natai possa ficar enobrecida e, sob os auspícios dela, verificadas aquelas palavras de Petrarca:

Virtù contr'al furore
Prendera l'arme e sia il combatter corto,
Che l'antico valore
Negl'Italici cuor non è ancor morto —

A força empunhará armas
Contra a loucura e breve poderá ser o combate,
Pois o antigo valor
Não morreu ainda no coração da Itália.

4. *Considerações*

O brado que Dante e Petrarca ergueram para os imperadores alienígenas foi assim novamente repetido aos Médici. Na verdade, tivesse Leão X vivido mais tempo e se tivesse aventurado menos, Maquiavel teria visto iniciar-se a libertação. Mas o jovem Lourenço morreu em 1519 e Leão X, em 1521; em 1527, o ano de sua morte, estava completa a sujeição da Itália a uma potência estrangeira. A libertação teria de esperar 343 anos até que Cavour a levasse a efeito com a ciência política de Maquiavel.

Os filósofos foram quase unânimes em condenar *O Príncipe* e os estadistas que praticavam seus preceitos. Em seguida à sua publicação (1532), surgiram centenas e centenas de livros condenando-o. Carlos V estudou-o minuciosamente; Catarina de Médici levou-o para a França, Henrique III e Henrique IV de França tinham-no consigo por ocasião de sua morte; Richelieu admirava-o e Guilherme de Orange conservava-o debaixo do travesseiro como se o quisesse decorar por osmose.[133] Frederico, o Grande, da Prússia, escreveu um *Antimaquiavel* como preâmbulo para sobrepujá-lo. É claro que aqueles preceitos não constituíam para os governantes nenhuma novidade, salvo a revelação indiscreta dos segredos de seu grupo. Os sonhadores que pensavam em transformar Maquiavel em jacobino imaginavam que ele havia escrito *O Príncipe* não para expor sua própria filosofia, mas, sim, por meio de indiretas sarcásticas, os processos e artifícios dos governantes. Os *Discursos* expõem, porém, em linhas mais amplas, esses mesmos pontos de vista. Francis Bacon aventurou-se a justificá-lo: "Devemos agradecer a Maquiavel e a escritos semelhantes que, abertamente e sem dissimulação, nos mostraram o que os homens costumam praticar e não o que eles deviam fazer".[134] Hegel julgou-o inteligente e generosamente:

> Repudiou-se muitas vezes com horror *O Príncipe* por conter a mais revoltante tirania; contudo, foi a grande noção de Maquiavel sobre a necessidade de se constituir um Estado, que obrigou a traçar os princípios sem os quais os Estados não poderiam ser formados em tais circunstâncias. Os governantes isolados tinham de ser suprimidos inteiramente. Conquanto nossa idéia de liberdade seja incompatível com os meios que ele propõe... como realmente propõe — a mais inaudita violência, assassínios e coisas semelhantes — devemos, no entanto, confessar que seriam esses os únicos meios a que poderíamos recorrer para subjugar tais déspotas.[135]

Macaulay, em célebre ensaio, descreveu a filosofia de Maquiavel como reflexo natural de uma Itália brilhante e sem moral que seus déspotas haviam, há muito tempo, acostumado aos princípios de *O Príncipe*.

Maquiavel representa o último desafio que o paganismo ressuscitado faz à religião cristã enfraquecida. Em sua filosofia, a religião transforma-se novamente, como na antiga Roma, na serva do Estado, o qual, na realidade, é um deus. As únicas virtudes que se enaltecem são as virtudes romanas — coragem, resistência, confiança em si mesmo e inteligência; a única imortalidade é a fama transitória. Talvez Maquiavel exagerasse o enfraquecimento da influência do cristianismo; teria esquecido as ardentes guerras da história medieval, as campanhas de Constantino, Belisário, Carlos Magno, os Templários, os Cavaleiros Teutônicos e Júlio II de recente memória? A moral cristã enfatizava as virtudes da mulher porque os homens possuíam qualidades opostas em ruinosa abundância: era preciso pregar certo antídoto e ideal contrário aos romanos sádicos do anfiteatro, aos bárbaros que entravam na Itália e aos povos rebeldes que se esforçavam por mergulhar na civilização. As virtudes que Maquiavel desprezava eram as que produziam sociedades ordeiras e pacíficas; as que ele admirava (e, à semelhança de Nietzsche, por ressentir-se da falta delas), as que produziam Estados fortes e guerreiros e ditadores capazes de assassínios em massa para impor obediência, e capazes também de ensangüentar um planeta a fim de poderem estender seu domínio. Maquiavel confundia a virtude de um governante com as virtudes de um país; preocupava-se mais com a preservação do poder, interessando-se pouco pelas obrigações do Estado e muito menos pela sua corrupção. Ignorava a rivalidade estimulante e a fertilidade cultural das cidades-estado da Itália. Importava-se pouco com a arte magnificente de seu tempo e até mesmo com a da antiga Roma. Mergulhara na idolatria do Estado. Auxiliou o Estado a libertar-se da Igreja, mas partilhou do culto a um nacionalismo atomístico que, de maneira patente, era inferior à idéia medieval de Estados subordinados à moral internacional que o papa representava. Cada ideal se tinha rompido sob o egoísmo natural do homem. Um cristão sincero devia admitir que, ao pregar e praticar o princípio de que não há necessidade de sustentar-se a palavra para com um herege (como ao violar-se o salvo-conduto de Huss, em Constança e o de Alfonso de Ferrara, em Roma), a própria Igreja estava fazendo o jogo fatal de Maquiavel em sua missão como força moral.

Há, no entanto, algo encorajador no pensamento de Maquiavel. Lendo-o, defrontamo-nos com uma questão característica que poucos filósofos ousaram debater: está a ciência de governar presa à moral? Podemos talvez chegar, pelo menos, a uma conclusão: que a moral somente pode existir entre os membros de uma sociedade que esteja preparada para ditá-la e fazê-la respeitar, e que a moralidade entre os Estados aguarda a formação de um organismo internacional que esteja apoiado pela força física e pela opinião pública para manter uma lei internacional. Até lá, as nações serão como as feras nas selvas. Quaisquer que sejam os princípios professados por seus governos, serão sempre os preceitos de *O Príncipe* que eles praticarão.

Volvendo os olhos para os dois séculos de revolta dos intelectuais na Itália, desde Petrarca até Maquiavel, percebemos que sua essência e base continham diminuto interesse por outro mundo e voltavam-se mais para a vida. Os homens sentiram-se satisfeitos por ter descoberto novamente uma civilização pagã, cujos cidadãos não se preocupavam com o pecado original nem com o castigo do inferno, e na qual se aceitavam os impulsos naturais como elementos perdoáveis em uma sociedade estuante de vida.

O ascetismo, a renúncia e a noção do pecado tinham perdido sua influência, quase mesmo seu significado, nas camadas superiores da população italiana; os mosteiros enfraqueciam-se com a falta de noviços e os próprios monges, frades e papas procuravam mais os prazeres da terra que a religião transcendente de Cristo. Os laços das tradições e do espírito de autoridade tinham-se afrouxado. O tecido maciço da Igreja pesava menos nos pensamentos e propósitos dos homens. A vida tornara-se mais extrovertida e, posto que isso assumisse uma forma de violência, muitas almas libertavam-se das perturbações e temores neuróticos que haviam obscurecido o espírito medieval. A inteligência, com sua liberdade, mergulhou com felicidade em todos os campos, exceto no da ciência. Aquela exuberância de emancipação, porém, não se coadunava com a disciplina que as experiências exigiam, tampouco com a paciência necessária às pesquisas; isso viria muito tempo depois da libertação. Nesse meio tempo, entre os letrados, a prática da religião foi cedendo lugar ao culto da inteligência e do gênio. A crença na imortalidade cedeu também lugar ao desejo de se adquirir renome duradouro. Os ideais pagãos, tais como a Fortuna, o Destino e a Natureza, foram aos poucos se sobrepondo à concepção de Deus.

Houve que se pagar um preço por tudo isso. Aquela brilhante libertação do espírito minou as sanções sobrenaturais da moral, sem que se encontrassem outras que as substituíssem com eficiência. O resultado foi um verdadeiro repúdio às inibições, uma verdadeira liberdade de impulsos e desejos, e uma excessiva imoralidade como jamais a história conhecera desde os tempos em que os sofistas haviam destruído os mitos, libertado o espírito e afrouxado a moral da antiga Grécia.

CAPÍTULO XX

O Abandono da Moral

1300—1534

I. AS FONTES E FORMAS DE IMORALIDADE

NÃO há um ponto em que o historiador tenha tanta probabilidade de ser induzido em erro por seus preconceitos como por ocasião de procurar ele determinar o nível moral de uma época — salvo se investigar igualmente o declínio da fé religiosa. Em qualquer dos casos, essa dramática exceção saltará a seus olhos e o desviará do que, em média, deixou de ser registrado. Sentir-se-á ainda confuso se abordar o problema com uma tese para provar, por exemplo, que a dúvida para com a religião provoca a decadência moral. Os próprios registros oferecem atração e repulsa e podem, mediante seleção, provar quase tudo. As obras de Aretino, a autobiografia de Cellini e a correspondência de Maquiavel e Vettori podem demonstrar o odor da desintegração; as cartas de Isabella e Beatrice d'Este, de Elisabetta Gonzaga e de Alessandra Strozzi podem ser citadas para descrever um quadro do amor fraternal e da vida ideal da família. O leitor terá de se acautelar a esse respeito.

Foram muitos os fatores que contribuíram para o declínio moral que acompanhou a exaltação dos intelectuais da Renascença. Provavelmente o fator básico tenha sido o crescimento da riqueza, que resultou da posição estratégica da Itália nas rotas de comércio entre a Europa ocidental e o Oriente, e do afluxo dos dízimos e anatas de várias centenas de comunidades cristãs para Roma. O pecado tornava-se mais predominante à medida que se forneciam mais fundos para fazer face a seu custo. A riqueza espalhava-se e, com isso, enfraquecia o ideal da vida ascética: homens e mulheres começaram a ressentir-se de uma moral, fruto da pobreza e temor, que contrariava seus impulsos e meios. Ouviam com crescente simpatia o ponto de vista de Epicuro de que se devia gozar a vida, e que todos os prazeres deviam ser julgados inocentes até que se provasse o contrário. Os encantos da mulher triunfaram sobre as proibições da Igreja.

Talvez a principal fonte de imoralidade, em seguida à da riqueza, fosse a instabilidade política daqueles tempos. A luta das facções, as guerras freqüentes, o afluxo de mercenários alienígenas e, depois, a invasão da Itália pelos exércitos estrangeiros, os quais não conheciam restrições morais em solo italiano, os contínuos estragos da guerra na agricultura e comércio, e a destruição da liberdade por parte de déspotas que impunham sua força autocrática — tudo isso desorganizara a vida da Itália e desfizera as coisas tradicionais que normalmente conservam a moralidade. Os homens viram-se

desgarrados em um mar de violências. Nem o Estado nem a Igreja pareciam poder protegê-los; defendiam-se como melhor podiam pelas armas e pela astúcia; a ilegalidade tornou-se lei. Os déspotas, pairando acima da lei e dedicando-se a uma vida curta, porém agitada, entregavam-se a todos os prazeres; seus exemplos eram seguidos pela minoria endinheirada.

Ao avaliarmos o papel que a descrença na religião exerceu no desencadeamento da imoralidade natural do homem, deveremos, primeiro, distinguir o cepticismo da minoria letrada do persistente espírito religioso da maioria. O esclarecimento intelectual é atributo de uma minoria e sua emancipação é individual. A libertação do espírito não se opera em massa. Alguns cépticos poderiam protestar contra falsas relíquias, milagres fantásticos e o oferecimento de indulgências, à guisa de notas promissórias, mediante pagamento; contudo, o povo aceitava tudo isso respeitosa e esperançosamente. Em 1462, o erudito Papa Pio II e alguns cardeais foram até à Ponte Mílvia a fim de receber a cabeça do Apóstolo Santo André, que chegava da Grécia; o sábio cardeal Bessárion pronunciou solene oração ao ser aquela preciosa fantasia depositada na basílica de São Pedro. O povo fazia peregrinações a Loreto e Assis, afluía a Roma nos anos de jubileu, fazia a via-sacra de igreja em igreja e subia de joelhos a Scala Santa, a qual, segundo se dizia, era a própria escada em que Cristo tinha subido para chegar à tribuna de Pilatos. Caracteres fortes poderiam ridicularizar tudo isso enquanto se sentissem bem de saúde, mas raro era o italiano da Renascença que não solicitasse os sacramentos à hora da morte. Vitellozzo Vitelli, o rude *condottiere* que havia combatido Alexandre VI e César Bórgia, pediu a um mensageiro que fosse a Roma, a fim de conseguir para si a absolvição do Papa antes de ser enforcado pelo carrasco de César Bórgia. As mulheres, principalmente, adoravam a Virgem Maria; raro era a aldeia que não tinha uma imagem dela que operava milagres; por volta de 1524, o Rosário tornou-se a forma de oração favorita. Toda casa decente possuía um crucifixo e uma ou duas imagens sagradas e, diante destas, havia, em muitos lares, uma lâmpada continuamente acesa. Adornavam-se as praças das aldeias e as ruas da cidade com uma estátua de Jesus ou da Virgem, as quais se colocavam em tabernáculos separados ou em um nicho, nos muros. Celebravam-se as festas do calendário religioso com uma pompa e magnificência que proporcionavam ao povo alegres interrupções em suas labutas, e, mais ou menos em todas as décadas, com a coroação de um papa, realizavam-se procissões e jogos que, aos antiquários, lembravam os espetáculos da antiga Roma. Jamais a religião fora tão bela quanto no tempo em que os artistas da Renascença abrigavam e esculpiam seus altares e pintavam seus heróis e lendas, e o drama, a música, a poesia e o incenso a ela se uniam, com belo colorido, perfume e suntuosidade, para o culto de Deus.

Mas isso era apenas a parte de um cenário demasiado heterogêneo e contraditório para que se possa descrever em poucas palavras. Nas cidades, muitas eram as igrejas que ficavam relativamente desertas.[1] Quanto ao interior, ouçamos o arcebispo Antonino de Florença descrevendo os aldeões de sua diocese por volta de 1430:

> Nas próprias igrejas, eles, às vezes, dançam, saltam e cantam com as mulheres. Nos dias santos dispensam pouco tempo aos ofícios divinos ou deixam de ouvir a missa inteira; passam a maior parte do tempo em jogos ou nas tavernas ou discutindo à porta do templo. Blasfemam contra Deus e Seus santos à menor provocação. Estão eivados de mentiras e perjúrios; a fornicação e os piores pecados ainda não

> lhes roem a consciência. Muitos deles nem mesmo se confessam uma vez por ano; muito poucos são os que recebem a Comunhão... Pouco fazem para instruir suas famílias à maneira dos fiéis. Usam encantamentos para si e seus animais. Não pensam na salvação de suas próprias almas nem em Deus... Os sacerdotes de suas paróquias não cuidam do rebanho a seu cargo, mas tão-somente de suas lãs e leite; não os instruem por meio de sermões e confissões ou de admoestações em particular; praticam os mesmos erros de seus rebanhos, seguindo-lhes o modo de vida corrupto.[2]

Da existência e mortes naturais de homens, tais como Pomponazzi e Maquiavel, podemos concluir de modo razoável que grande parte das classes cultas da Itália de 1500 havia perdido a fé na religião católica. Nisso, poderemos ainda aventurar-nos mais, dizendo que, mesmo entre os analfabetos, ela havia perdido algo de sua força para controlar a vida moral. Uma crescente parcela da população havia cessado de crer na origem divina do código moral. Assim que os Mandamentos apareceram como tendo sido feitos pelo homem, e eram despidos de suas sanções sobrenaturais no céu e no inferno, deixou o código de infundir seu temor, perdendo também toda a sua eficácia. Caíram por terra os tabus, tomando-lhes o lugar os subterfúgios. Começaram a declinar a noção do pecado e o sentimento da culpa; a consciência passou a ficar relativamente livre; cada homem fazia o que lhe parecesse conveniente, mesmo que isso importasse na quebra de tradições. O homem não mais desejava ser bom, mas, sim, forte. Muitos, mesmo antes de Maquiavel, adotavam os privilégios da força e da fraude — o princípio de que os fins justificavam os meios — que ele concedia aos governantes de Estado. Talvez a ética do autor de *O Príncipe* fosse a imagem posterior da moral que tinha visto em torno de si. Platina atribuiu a Pio II a observação de que "mesmo que a religião cristã não tivesse sido confirmada por milagres, caberia aceitá-la por causa de sua moral".[3] Acontecia, porém, que os homens não raciocinavam assim tão facilmente. Diziam simplesmente: Se não há inferno nem céu, devemos gozar aqui e podemos satisfazer nossos apetites sem o temor do castigo depois da morte. Somente uma opinião pública inteligente e forte poderia substituir aquelas sanções sobrenaturais desprezadas, mas nem o clero nem os humanistas estavam à altura de executar semelhante tarefa.

Os humanistas eram, moralmente, tão corruptos quanto o clero que eles criticavam. Havia brilhantes exceções, eruditos que achavam a decência compatível com a libertação da inteligência — Ambrogio Traversari, Vittorino da Feltre, Marsílio Ficino, Aldo Manucci... Entretanto, uma minoria impressionantemente grande dos homens que haviam ressuscitado a literatura da Grécia e de Roma vivia como pagãos, que jamais tivessem ouvido falar sobre religião cristã. Sua mobilidade desarraigava-os do solo; passavam de uma cidade para outra à cata de louros e vencimentos e não lançavam raízes na estabilidade. Apreciavam o dinheiro tanto quanto o usurário ou sua esposa. Orgulhavam-se de seu gênio, rendimentos, feições e roupas. Eram rudes em seus discursos, sem generosidade e elegância em suas controvérsias, infiéis em suas amizades e volúveis em seus amores. Ariosto, conforme já notamos, não ousou confiar o filho a um professor humanista, receoso de contaminação moral; provavelmente achou desnecessário proibir o jovem de ler o *Orlando furioso* que era apimentado de melodiosa obscenidade. Valla, Poggio, Beccadelli e Filelfo resumiram em suas vidas desregradas um dos problemas básicos da moral e da civilização: deve um código

moral, a fim de funcionar eficientemente, ter sanções sobrenaturais — a crença em outra vida ou em sua própria origem divina?

II. A MORAL DO CLERO

A Igreja poderia ter mantido as sanções sobrenaturais ditadas pelas Escrituras hebraicas e tradições cristãs se seus membros tivessem levado uma vida decente e devota. Mas a maioria deles aceitava tanto o mal como o bem na moral daquele tempo, refletindo as facetas antitéticas do mundo leigo. O sacerdote da paróquia era um simples ministro, geralmente de cultura superficial, que na maioria das vezes levava uma existência exemplar[4] (com todo respeito ao bom Antonino); era ignorado pelas camadas superiores, porém bem recebido pela plebe. Havia, entre os bispos e abades, alguns folgazões; havia também muitos bons. Talvez metade do Colégio dos Cardeais mantivesse uma conduta cristã e cheia de devoção, que fizesse corar seus colegas alegres e mundanos.[5] Por toda parte da Itália, havia hospitais, asilos de órfãos, escolas, instituições de caridade, *monti di pietà* (serviços de socorro) e outros estabelecimentos congêneres que eram administrados pelo clero. Os monges beneditinos, observantes e cartuxos eram venerados, dado o nível moral relativamente alto de suas vidas. Missionários enfrentavam inúmeros perigos para propagar a fé pelas terras dos "gentios" e pagãos do mundo cristão. Místicos ocultavam-se para fugir à violência daqueles tempos e procuravam uma comunhão mais próxima com Deus.

Em meio àquela devoção havia, no entanto, tal relaxamento moral entre os clérigos que se poderia acrescentar centenas de testemunhos como prova. O mesmo Petrarca que permaneceu fiel ao cristianismo até o fim e que traçou um quadro favorável da disciplina e religiosidade do mosteiro dos cartuxos, onde seu irmão vivia, constantemente condenava a moral do clero em Avinhão. Desde as *novelle* de Boccaccio, no século XIV, até as de Masuccio, no XV, e as de Bandello, no XVI, a vida desregrada do clero italiano constituía um tema constante da literatura na Itália. Boccaccio fala-nos de "a vida devassa e sórdida do clero" e de pecados "naturais e sodomíticos".[6] Masuccio, descrevendo os monges e freiras, chamou-os de "ministros de Satanás", viciados em fornicação, homossexualismo, avareza, simonia e carentes de espírito religioso; declarou ter encontrado um nível moral no exército mais alto que no clero.[7] Aretino, familiarizado com todas as torpezas, ridicularizava os erros dos tipógrafos, dizendo que eles rivalizavam, em número, com os pecados do clero; "na verdade, é mais fácil achar Roma sóbria e casta do que um livro correto".[8] Poggio quase esgota seu vocabulário de vitupérios em expor a imoralidade, a hipocrisia, a cupidez, a ignorância e a arrogância de monges e sacerdotes,[9] e Folengo, em seu *Orlandino,* repete a mesma história. Aparentemente, as freiras, que são hoje anjos e ministros de bondade, partilhavam daquela orgia. Verificava-se isso mais acentuadamente em Veneza, onde seus conventos e os mosteiros ficavam suficientemente próximos uns dos outros para permitir que seus moradores, de quando em vez, participassem do mesmo leito. Os arquivos dos *Proveditori sopra monasteri* contêm 20 volumes de julgamentos referentes à coabitação de monges e freiras.[10] Repugna-nos transcrever o que Aretino diz a respeito das freiras de Veneza.[11] Guicciardini que, geralmente, é comedido, perde a serenidade ao descrever Roma: "É impossível falar com suficiente severidade sobre a corte de Roma, porquanto está ela cheia de infâmias, um exemplo vivo de tudo o que há de mais vil e vergonhoso neste mundo."[12]

Tais testemunhos parecem exagerados e podem estar imbuídos de prevenção. Ouçamos, porém, Santa Catarina de Siena:

> Para qualquer lado que viremos — seja para o clero secular de sacerdotes e bispos, seja para as ordens religiosas, seja para pequenos ou grandes prelados, velhos ou jovens... apenas vemos o mal e tudo vem caracterizado pelo pecado mortal. Mesquinhos, ambiciosos e avarentos... eles abandonaram sua tarefa de cuidar das almas... Endeusando seus estômagos, comendo e bebendo em festas cheias de orgias, entregam-se imediatamente à sordidez, vivendo na lascívia... alimentando os filhos com a substância dos pobres... Fogem do serviço do coro como se este fosse um veneno.[13]

Nisso também precisamos dar certo desconto, uma vez que não se pode confiar em que uma criatura santa fale, sem indignação, sobre a conduta dos homens. Podemos, no entanto, aceitar um resumo que faz um historiador católico muito sincero:

> Não causa surpresa, quando as altas camadas do clero se encontravam em tal estado, que, entre as ordens regulares e o clero secular, os vícios e irregularidades de toda espécie se tivessem tornado cada vez mais comuns. O sal da terra perdeu seu sabor... Foram sacerdotes como aqueles que deram motivo às descrições mais ou menos exageradas, que Lutero e Erasmo fizeram quando visitaram Roma durante o pontificado de Júlio II. Mas é erro supor que a corrupção do clero em Roma foi pior que em outras partes; há provas documentadas sobre a imoralidade dos sacerdotes em quase todas as cidades da península italiana. Em muitos lugares — Veneza, por exemplo — a situação era muito pior que em Roma. Não é de se admirar, conforme depõem tristemente os escritores contemporâneos, que se haja demonstrado pouco respeito para com os sacerdotes. A imoralidade deles era tão chocante, que já se começavam a ouvir sugestões de se permitir que se casassem... Muitos dos mosteiros encontravam-se em condições deploráveis. Os três essenciais votos, de pobreza, castidade e obediência, eram, em alguns conventos, quase inteiramente desprezados... A disciplina em muitos conventos de freiras era igualmente muito fraca.[14]

Menos perdoáveis que as irregularidades do sexo e as festividades gastronômicas eram as atividades da Inquisição. Estas, porém, diminuíram, de maneira extraordinária, na Itália, durante o século XV. Em 1440, Amadeo dei Landi, um matemático, foi julgado sob a acusação de ser materialista. Absolveram-no, porém. Em 1478, Galeotto Márcio foi condenado à morte por ter escrito que qualquer homem que levasse uma vida de bondade iria para o céu independentemente da religião que professasse; foi, porém, salvo pelo Papa Sisto IV.[15] Em 1497, o médico Gabriele da Salò foi salvo das garras da Inquisição pelos seus pacientes, embora sustentasse que Cristo não era Deus, mas, sim, o filho de José e Maria, concebido na maneira usual e ridícula; afirmava ainda que o corpo de Cristo não se achava na hóstia consagrada e que seus milagres não haviam sido realizados por meio de poder divino, mas tão-somente pela influência dos astros;[16] assim, uma lenda destrói a outra. Em 1500, Giorgio da Novara foi queimado na fogueira, em Bolonha, aparentemente por ter negado a divindade de Cristo e não ter amigos influentes que o protegessem. Naquele mesmo ano, o bispo de Aranda declarou, impunemente, que não há céu nem inferno e que as indulgências constituíam simples pretextos para se arrecadar fundos.[17] Em 1510,

Fernando, o Católico, ao tentar introduzir a Inquisição na Espanha, encontrou tal resistência de todas as classes da população, que se viu obrigado a abandonar o projeto.[18]

Em meio àquela decadência dos eclesiásticos, havia, no entanto, vários centros de reforma sadia. Pio II depôs um Geral dos dominicanos e restabeleceu a disciplina nos mosteiros um tanto livres de Veneza, Bréscia, Florença e Siena. Em 1517, Sadoleto, Giberti, Caraffa e outros clérigos fundaram o Oratório do Amor Divino para servir de centro de homens devotos, que desejassem abrigar-se do mundanismo pagão de Roma. Em 1523, Caraffa organizou a Ordem dos Teatinos, na qual os sacerdotes seculares viviam segundo os regulamentos monásticos da castidade, obediência e pobreza. O cardeal Caraffa renunciou a todos os seus benefícios, distribuindo-os entre os pobres; o mesmo fez São Caetano, outro fundador dos Teatinos. Esses abnegados, muitos deles homens de nobre linhagem e grande riqueza, surpreenderam Roma pela observância absoluta de seus regulamentos e as visitas que, desprendidamente, faziam às vítimas da peste. Em 1533, Antônio Maria Zaccaria criou, em Milão, uma comunidade de sacerdotes semelhante, que primeiramente se chamou Clérigos Regulares de São Paulo e logo depois Barnabitas, nome que se originou da igreja de São Barnabé. Caraffa elaborou um benéfico programa de reformas para o clero de Veneza; Giberti tentou fazer reformas similares na diocese de Verona (1528-31). Egídio Canísio reformou os ermitões agostinhos e Gregório Cortese efetuou melhoramento semelhante junto aos beneditinos, em Pádua.

A fundação da Ordem dos Capuchinhos constituiu um dos principais esforços no tocante à reforma monástica, naquela época. Matteo di Bassi, um frade dos franciscanos observantes de Montefalcone, julgou que tinha visto São Francisco em uma visão e que este lhe dissera: "Desejo que meus regulamentos sejam observados literalmente, repito, literalmente." Sabendo que São Francisco tinha usado um capuz de quatro cantos pontudos, adotou-o. Foi a Roma e obteve permissão de Clemente VII (1528) para criar um novo ramo dos franciscanos, o qual se distinguiria pelo *cappuccio* (capuz) e a firme observância das regras finais de São Francisco. Eles vestiam o tecido mais rústico, andavam descalços o ano todo, viviam do pão, frutas e água, observavam rigorosos jejuns, moravam em celas estreitas, em cabanas pobres feitas de madeira e barro e só viajavam a pé. A nova Ordem não era numerosa, mas deu um belo exemplo e estímulo àquela reforma mais ampla, que tiveram as ordens monásticas e mendicantes, nos séculos XVI e XVII.[19]

Empreenderam-se algumas daquelas reformas em resposta à dos protestantes. Muitas foram feitas espontaneamente e indicavam uma vitalidade sadia na religião cristã e na Igreja.

III. MORALIDADE SEXUAL

Voltando-nos agora para a moral dos leigos e começando pelas relações dos sexos, devemos primeiro lembrar-nos de que o homem é polígamo por natureza; somente as mais fortes sanções morais, certo grau de pobreza, trabalhos em excesso e ininterrupta vigilância da esposa é que podem induzi-lo à monogamia. Não está ainda claro que o adultério fosse menos popular na Idade Média que na Renascença. Na Idade Média, ele era temperado com cavalheirismo e, na Renascença, suavizado, nas classes letra-

das, pela consagração dos requintes e encantos espirituais da mulher culta. Uma maior igualdade dos sexos em cultura e posição social tornara possível nova camaradagem intelectual entre homens e mulheres. Em Mântua, Milão, Urbino, Ferrara e Nápoles, a vida era favorecida e enaltecida pela preeminência de mulheres atraentes e cultas.

Mantinham-se as moças de boa família relativamente afastadas dos homens que não pertencessem a sua própria casa. Instruíam-nas diligentemente sobre as vantagens da castidade antes do casamento e, às vezes, com grande êxito, pois soube-se de uma jovem que se atirou a um rio, suicidando-se, depois de ter sido violada. Era, sem dúvida, uma exceção, pois o bispo propôs que se lhe erguesse uma estátua.[20] Uma jovem da nobreza enforcou-se nas catacumbas de Roma para evitar que fosse seduzida; seu corpo foi carregado, em triunfo, pelas ruas de Roma com uma coroa de louros sobre a cabeça.[21] Contudo, devia ter havido considerável número de aventuras pré-maritais, do contrário seria difícil explicar o extraordinário número de bastardos que se via em qualquer cidade da Itália, na Renascença. Constituía distinção o não se ter bastardos; mas o fato de os ter não implicava grande ignomínia. O homem, ao casar-se, geralmente convencia a esposa a que permitisse que sua progênie ilegítima fizesse parte de sua casa e fosse educada juntamente com os demais filhos. O fato de uma pessoa ser bastarda não constituía grande mal; o estigma social, nisso envolvido, era quase negligenciável. Podia-se conseguir a legitimação subornando-se um eclesiástico. Na falta de herdeiros competentes e legítimos, os filhos bastardos podiam herdar propriedades, até mesmo um trono; Ferrante, por exemplo, foi o sucessor de Afonso I, em Nápoles, e Leonello d'Este, o de Niccolò III, em Ferrara. Pio II, quando chegou a Ferrara, em 1459, foi recebido por sete príncipes, todos eles ilegítimos.[22] A rivalidade entre bastardos e filhos legítimos constituiu extraordinária fonte de violências na Renascença. Metade das *novelle* versava sobre adultérios; geralmente tais histórias eram lidas ou ouvidas pelas mulheres sem que se escandalizassem muito. Roberto, bispo de Aquino, em fins do século XV, descrevendo a moral dos jovens em sua diocese, tachou-a de vergonhosa e corrupta; eles lhe explicaram — conta-nos este bispo — que a fornicação não era pecado, que a castidade era um tabu fora de moda e que a virgindade estava desaparecendo.[23] Até o incesto tinha seus adeptos.

Quanto à homossexualidade tornou-se ela quase parte obrigatória do renascimento da Grécia. Os humanistas escreveram a seu respeito com certo carinho; Ariosto achava que todos eles eram partidários dela. Suspeitava-se, talvez com certa razão, que Policiano, Filippo Strozzi e o diarista Sanudo a praticavam;[24] Miguel Ângelo, Júlio II e Clemente VII foram acusados de exercerem, sé bem que as provas, nesse particular, não fossem muito convincentes; São Bernardino encontrou Nápoles tão infestada desse mal que ameaçou a cidade de ter o mesmo destino de Sodoma e Gomorra.[25] Aretino descreveu essa aberração como muito popular em Roma,[26] e ele mesmo, no intervalo de suas relações com uma amante e outra, pediu ao duque de Mântua que lhe mandasse um rapaz atraente.[27] Em 1455, o Conselho dos Dez de Veneza anotou oficialmente "o quanto o abominável vício de sodomia se multiplica nesta cidade", e nomeou dois homens, em cada quarteirão de Veneza, para dar um fim a tal prática "a fim de evitar a cólera de Deus".[28] O Conselho notara que alguns homens tinham começado a usar roupas femininas, e algumas mulheres, roupas masculinas; a isso, chamou de "uma espécie de sodomia".[29] Em 1492, um nobre e um sacerdote, condenados por terem praticado atos homossexuais, foram decapitados na Piazzetta;

seus corpos foram queimados publicamente.[30] Esses, naturalmente, eram casos excepcionais, razão por que não devemos generalizar a questão; contudo, poderemos supor que a homossexualidade passara de certo limite na Itália, durante a Renascença, até o advento da Contra-Reforma.

O mesmo podemos dizer da prostituição. Segundo Infessura — que gostava de preparar suas estatísticas contra a Roma papal — havia 6.800 prostitutas registradas nessa cidade em 1490, sem contar as praticantes clandestinas, numa população de aproximadamente 90.000 almas.[31] Em Veneza, o censo de 1509 informou que havia 11.654 prostitutas para uma população de 300.000 habitantes, mais ou menos.[32] Um impressor empreendedor publicou um "Catálogo de todas as principais e mais homenageadas cortesãs de Veneza, seus nomes, endereços e preços".[33] Elas freqüentavam tavernas à margem das estradas; nas cidades, eram hóspedes favoritas de ardentes artistas e jovens dissolutos. Cellini conta a noite em que se hospedou em casa de uma cortesã, como sendo um incidente trivial, e descreve um jantar de artistas, do qual Giulio Romano e ele mesmo participaram; cada conviva tinha de levar uma mulher fácil. Em nível mais alto, há o caso do banqueiro Lourenço Strozzi, o qual ofereceu um banquete, em 1519, a 14 pessoas, inclusive quatro cardeais e três mulheres do *demi-monde*.[34]

À medida que aumentava a riqueza e se aprimorava a cultura, começou a haver procura de cortesãs com certo preparo e encanto social. Da mesma maneira que, na Atenas de Sófocles, as heteras começaram a surgir com tais atributos, também na Roma dos fins do século XV e na Veneza do século XVI, desenvolveu-se uma classe de *cortigiane oneste* ("cortesãs honestas"), que rivalizava com as mais aprimoradas damas, nos trajes, maneiras, cultura e até mesmo em devoção religiosa. Enquanto que as prostitutas mais comuns — *cortigiane di candela* — exerciam sua profissão em bordéis, aquelas heteras de Roma viviam em suas próprias casas, davam finas recepções, liam e escreviam poesias, cantavam, tocavam música e participavam de conversações cultas; algumas colecionavam quadros, estatuetas, livros raros e recentes; outras davam reuniões literárias em seus salões. A fim de acompanhar os humanistas, muitas delas adotaram nomes clássicos — Camila, Polixena, Pentesiléia, Faustina, Impéria, Túlia, etc. Um homem de espírito escandaloso escreveu, durante o pontificado de Alexandre VI, uma série de epigramas começando com certo número deles em louvor à Virgem e aos Santos, continuando depois, cinicamente, com outros em honra das distintas cortesãs de seu tempo.[35] Quando uma delas, Faustina Mancina, morreu, metade da população de Roma chorou sua morte. Miguel Ângelo foi um dos muitos que escreveram sonetos em sua memória.[36]

A mais célebre daquelas *cortigiane oneste* foi Impéria de Cugnatis. Enriquecida pelo seu protetor Agostino Chigi, adornou sua casa de móveis luxuosos e objetos de arte e cercou-se de um grupo de eruditos, artistas, poetas e sacerdotes; até o piedoso Sadoleto louvou-a em seus cantos.[37] Provavelmente foi ela que Rafael tomou como modelo para a figura de Safo em seu *Parnassus*. Impéria morreu no auge de sua beleza, na idade de 26 anos (1511), tendo sido enterrada com muitas honrarias na igreja de São Gregório, onde lhe deram um túmulo de mármore trabalhado no mais fino estilo; um sem-número de poetas lamentou sua perda em elegias clássicas.[38] (A filha dela preferiu matar-se a ser seduzida.[39]) Quase tão célebre quanto ela foi Túlia d'Aragona, filha ilegítima do cardeal de Aragão. Admirada por seus cabelos de ouro e olhos cintilantes, generosidade e desprendimento pelo dinheiro, graça do porte e en-

canto de sua palestra, foi recebida em Nápoles, Roma, Florença e Ferrara como uma princesa visitante. O embaixador de Mântua, em Ferrara, descreveu sua aparição na cidade em uma carta não diplomática que enviou a Isabella d'Este (1537):

> Cabe-me registrar a chegada em nosso meio de uma gentil dama, tão recatada em sua conduta e de maneiras tão fascinantes, que não podemos deixar de considerá-la algo divina. Ela canta *impromptu* todas as espécies de árias e motetes... Não há uma dama em Ferrara, nem mesmo Vittoria Colonna, duquesa de Pescara, que se possa igualar a Túlia.[40]

Moretto da Bréscia pintou encantador retrato de Túlia d'Aragona com feições tão inocentes quanto as de uma noviça. Ela cometeu o erro de sobreviver a seus encantos; morreu numa cabana miserável, nas proximidades do Tibre; todos os seus pertences renderam, em um leilão, 12 coroas. Mas com toda a sua pobreza, conservou seu alaúde e seu cravo até o fim da vida. Deixou também um livro que tinha escrito — *Sobre a Infinidade do Amor Perfeito*.[41]

Indubitavelmente aquele título refletia a moda da Renascença de falar e escrever sobre o amor platônico. Se uma mulher não cometia adultério, nem por isso deixava, às vezes, de despertar no homem certa espécie de galantaria poética que a tornava objeto de seus versos, cortesias e devoção. A devoção dos trovadores, a *Vita Nuova* de Dante e os discursos de Platão sobre o amor espiritual haviam gerado, em certos círculos, um belo sentimento, o de se adorar a mulher; só que geralmente se adorava a esposa de outrem. A maioria não dava atenção a tal disposição; preferia mesmo amar de uma forma francamente sexual; podia escrever versos, mas o objetivo era o coito. Dificilmente se casavam com o alvo de seus amores; em uma centena de casos, a despeito dos novelistas, talvez se verificasse um casamento.

Pois, o casamento era uma questão de propriedade e esta não podia depender dos caprichos efêmeros do desejo físico. Era arranjado pelos conselhos de família, e a maioria dos jovens aceitava quase sem protesto o companheiro ou companheira que lhes eram destinados. O contrato de casamento de uma menina podia ser feito quando ela tivesse três anos, se bem que as núpcias só devessem ser realizadas depois que ela completasse 12 anos. No século XV, uma filha que ficasse solteira, na idade de 15 anos, constituía uma infelicidade para a família; no século XVI, tal idade foi estendida para 17 anos a fim de que a jovem tivesse tempo para receber um preparo maior.[42] Os homens, que desfrutavam de todos os privilégios e facilidade de promiscuidade, podiam ser atraídos para o casamento somente pelas noivas que trouxessem consigo dotes substanciais. Nos dias de Savonarola, havia muitas jovens casadouras que, por falta de dotes, não puderam encontrar marido. Florença criou um seguro dotal do Estado — *Monte delle fanciulle* — ou fundo das meninas — do qual eram fornecidos dotes às jovens que tivessem pago pequenos prêmios anuais.[43] Em Siena, havia tantos solteirões, que se teve de aplicar disposições legais contra eles; em Luca, um decreto de 1454 proibia o exercício de funções públicas a todos os homens de 20 a 50 anos que não fossem casados. "Os tempos não são favoráveis ao matrimônio", escreveu Alessandra Strozzi, em 1455.[44] Rafael pintou umas 50 Madonas, mas não quis tomar uma esposa, e foi esse o único ponto em que Miguel Ângelo concordou com ele. Os casamentos consumiam enormes somas de dinheiro; Leonardo Bruni queixou-se de que seu *matrimonium* tinha dilapidado seu *patrimonium*.[45] Reis e rainhas, príncipes e princesas despenderam meio milhão de dólares enquanto a fome assolava o povo.[46]

Ao casar-se, Afonso, o Magnífico, de Nápoles, colocou mesas para 30.000 convivas na praia da baía desta cidade. Mais bela foi a recepção que Urbino ofereceu ao duque Guidobaldo, quando este trouxe de Mântua sua noiva Elisabetta Gonzaga; colocadas na encosta da colina viam-se as damas da cidade lindamente vestidas; diante delas, as crianças empunhavam ramos de oliveiras; coristas a cavalo, em graciosas formações, entoaram um canto que havia sido composto especialmente para aquela ocasião, e uma atraente matrona, personificando uma deusa, ofereceu à nova duquesa a lealdade e a afeição do povo.[47]

As mulheres geralmente conservavam seu próprio nome depois do casamento; assim, a esposa de Lourenço continuou a chamar-se Donna Clarice Orsini; às vezes, podiam acrescentar o nome do marido ao seu — Maria Salviati dei Médici. Pela teoria medieval do casamento, esperava-se que o amor se desenvolvesse entre marido e mulher através da associação de ambos tanto nas alegrias como nos sofrimentos, na prosperidade e adversidade, e parece que essas esperanças realizavam-se na maioria dos casos. Nenhum amor de donzela foi mais profundo ou mais verdadeiro que o de Vittoria Colonna pelo marquês de Pescara, de quem ficara noiva desde a idade de quatro anos; nenhuma lealdade poderia ter sido maior que a de Elisabetta Gonzaga, que acompanhou o marido entrevado durante todos os seus infortúnios e exílios, e manteve-se fiel à sua memória até à morte.

No entanto, o adultério dominava naquele tempo.[48] Como a maioria dos casamentos entre os elementos das classes altas eram uniões diplomáticas de interesses políticos ou econômicos, muitos maridos julgavam-se com o direito de ter amantes, e a esposa, conquanto magoada, geralmente fechava os olhos — ou os lábios — a tal situação. Nas classes médias, alguns homens eram de opinião que o adultério era uma distração legítima. Maquiavel e seus amigos deviam tê-lo achado a coisa mais natural, pois trocavam correspondência sobre suas infidelidades. Quando, em tais casos, a esposa se vingava, procedendo de maneira igual, o marido muitas vezes fingia ignorar a situação.[49] Contudo, com a chegada dos espanhóis à Itália, por intermédio de Nápoles, Alexandre VI e Carlos V, a "questão de honra" espanhola começou a entrar na vida italiana; no século XVI, o marido sentia-se obrigado a punir com a morte a esposa adúltera, embora mantivesse incólumes seus privilégios primitivos. Ele podia abandonar a esposa e, mesmo assim, prosperar; a mulher abandonada não tinha outro recurso, salvo o de reclamar seu dote, voltar para a casa dos pais e viver uma vida solitária. Ela não podia casar-se novamente. Podia ingressar em um convento; este, porém, esperava a doação de seu dote.[50] Em geral, nos países latinos, tolera-se o adultério como um substitutivo para o divórcio.

IV. O HOMEM DA RENASCENÇA

A combinação da liberdade de inteligência com o abandono da moral produziu o "homem da Renascença". Ele não era suficientemente típico pata merecer tal título; havia dezenas de tipos de homem, naquela era, tanto quanto em qualquer outra; ele era simplesmente o mais interessante, talvez porque fosse excepcional. O camponês da Renascença era o que os camponeses sempre foram até o dia em que a máquina transformou a agricultura em uma indústria. O proletário italiano de 1500 assemelhava-se ao de Roma sob o governo dos Césares ou de Mussolini; a ocupação faz o homem. O homem de negócios da Renascença não se diferençava de seus pares do pas-

sado e do presente. Já o sacerdote era diferente do da Idade Média ou dos tempos modernos; ele acreditava menos e divertia-se mais; podia amar e guerrear. Em meio àquelas figuras, evoluiu uma interessante, fruto da espécie e do tempo, a espécie do homem que costumamos associar à lembrança da Renascença, um tipo único na história. Se Alcibíades o tivesse visto, sentir-se-ia revigorado.

As qualidades daquela figura giravam à volta de dois focos: o intelectual e o da audácia moral. Espírito agudo, alerta, versátil, aberto a todas as impressões e idéias, sensível à beleza e ansioso por conseguir a celebridade. Era um espírito fortemente individualista, determinado em desenvolver toda a sua capacidade potencial; espírito altivo que escarnecia da humildade cristã, desprezava a fraqueza e a timidez; desafiava as convenções, a moral, os tabus, os papas e, ocasionalmente, até mesmo Deus. Na cidade, tal homem podia chefiar uma facção turbulenta; no Estado, um exército; na Igreja, arrebanharia um sem-número de benefícios para si e servir-se-ia de sua riqueza para galgar o poder. Na arte, já não era mais um artista que trabalhasse anonimamente com outros em um empreendimento coletivo, como na Idade Média; "era uma única pessoa, uma pessoa separada", que imprimia seu caráter em suas obras, assinava o nome em suas pinturas, gravando-o, uma vez ou outra, até em estátuas, como o fez Miguel Ângelo na *Pietà*. Quaisquer que fossem suas realizações, o "homem da Renascença" achava-se sempre em movimento e descontente, impaciente ante os preconceitos, ansioso por tornar-se o "homem universal" — ousado na concepção, decisivo na ação, eloqüente no falar, habilidoso na arte, familiarizado com a literatura e a filosofia e sentindo-se à vontade tanto perante as mulheres, em um palácio, como perante os soldados, em um acampamento.

Sua imoralidade fazia parte de seu individualismo. Sendo seu objetivo a expressão brilhante de sua personalidade e não lhe impondo o meio em que vivia nenhum padrão de restrições quer pelos exemplos do clero, quer pelo terror de um credo sobrenatural, servia-se de quaisquer meios para atingir seus fins; era uma alma aberta a todos os prazeres. Entretanto, tinha suas próprias virtudes. Era realista e não se entregava a conversas tolas, salvo com alguma mulher se lhe mostrasse relutante. Tinha boas maneiras quando não estava matando alguém e, mesmo nessas ocasiões, preferia matar com certa elegância. Tinha energia, força de caráter, descortino e vontade própria; aceitava a antiga concepção de virtude dos romanos como valor viril, porém, a isso acrescentava habilidade e inteligência. Não era desnecessariamente cruel e sobrepujava os romanos em piedade. Era vaidoso, mas isso fazia parte de sua noção de beleza e forma. A apreciação que demonstrava à beleza da mulher e da natureza, à arte e ao crime, constituiu a mola mestra da Renascença. Substituía a moral pelo senso estético; se seu tipo se tivesse multiplicado e prevalecido, uma aristocracia irresponsável teria suplantado a que tivesse raízes no berço ou na riqueza.

Acontecia, porém, que ele era uma das muitas espécies do homem da Renascença. Quão diferente era o idealista Pico della Mirandola, com sua crença na perfeição moral da humanidade, ou o severo Savonarola, cego para com a beleza e absorto na justiça, ou o delicado Rafael que espalhava a beleza em volta de si com mão aberta, ou o demoníaco Miguel Ângelo que concebia o Juízo Final muito antes de pintá-lo, ou o melodioso Policiano que julgava haver piedade até mesmo no inferno, ou o sincero Vittorino da Feltre que brilhantemente ligara Zenão a Cristo, ou o segundo Giuliano dei Médici tão amável e justo, que seu irmão, o Papa, o considerara inadequado para governar! Percebemos, após todos os esforços para abreviar e estabelecer uma forma,

que não havia o "homem da Renascença". Havia homens que se encontravam de acordo apenas em uma coisa: que jamais a vida fora vivida tão intensamente quanto naquele tempo. A Idade Média dissera — ou pretendera dizer — um *não* à vida; a Renascença, com todo o seu coração e alma, dissera *sim*.

V. A MULHER DA RENASCENÇA

A ascensão da mulher foi uma das fases mais brilhantes daquele período. Sua posição na história da Europa geralmente subiu com a riqueza, se bem que a Grécia de Péricles constituísse uma exceção. O macho, quando não se vê mais atormentado pela fome, volta sua atenção para o sexo. Se o homem ainda se despoja do ouro é para colocá-lo aos pés da mulher ou diante dos filhos que ela lhe deu. Se ela lhe opõe resistência, ele a coloca nas alturas. Geralmente, a mulher tem o bom senso de resistir-lhe e fazê-lo pagar caro pelos dons que possui e o arrebatam. Mais ainda, se ela acrescentar graciosidade de espírito e caráter a seus encantos físicos, estará dando ao homem a maior satisfação que ele poderá encontrar sob esse aspecto glorioso; em retribuição a isso, ele a enaltecerá, tornando-a quase uma rainha a dominar-lhe a vida.

Não devemos imaginar que fosse esse o papel agradável da média das mulheres, na Renascença; foi um papel que coube a poucas afortunadas. A maioria, depois do casamento, tinha de carregar consigo até à sepultura, o peso das tarefas domésticas e as dores de cabeça da família. Ouçamos São Bernardino dizer sobre a ocasião oportuna de se bater na esposa:

> E eu vos digo, homens, jamais batei em vossas esposas quando elas estiverem grávidas, pois haveria nisso grande perigo. Não digo que jamais se deva bater nelas; é preciso escolher a ocasião... Sei de homens que têm mais consideração para com uma galinha que põe ovos frescos todos os dias do que para com suas próprias esposas. Às vezes, essa mesma galinha quebra um pote ou uma taça, mas o homem não lhe bate com receio de perder o ovo, que é o seu fruto. Como deve, pois, ser bastante louco o homem que não possa tolerar uma palavra de sua própria mulher, a qual, no entanto, gera tão belos frutos! Pois, se ela diz uma palavra que ele não julga apropriada, logo ele toma de um pau e começa a castigá-la. Entretanto, a galinha que cacareja sem cessar o dia todo, ele a tolera pacientemente por causa de seus ovos.[51]

Preparava-se diligentemente uma moça de boa família para conseguir-lhe um noivo promissor. Constituía esse o principal objetivo de seu currículo. Até umas semanas antes do casamento, mantinham-na em relativa reclusão em um convento ou em sua própria casa; ela recebia das professoras ou freiras uma educação que era comum a todas as pessoas de sua classe. Em geral aprendia alguma coisa de latim e noções sobre as principais figuras da história da Grécia e de Roma, da literatura e da filosofia. Praticava alguma espécie de música e havia as que se deleitavam também com escultura e pintura. Algumas tornavam-se eruditas e debatiam publicamente problemas de filosofia com os homens, como a letrada Cassandra Fedeli, de Veneza; eram, porém, casos excepcionalíssimos. Muitas escreviam bons versos, como Costanza Varano, Verônica Gambara e Vittoria Colonna. A mulher culta da Renascença mantinha sua feminilidade, sua religião cristã e seu código moral; essa união de cultura e caráter tornava-a irresistível aos homens que pertenciam à classe culta da Renascença.

Na verdade, ao homem culto daquela era não escapavam os encantos da mulher; escreviam e liam livros que os analisavam com eruditas minúcias. Agnolo Firenzuola, monge de Vallombrosa, compôs um diálogo *Sopra la bellezza delle donne* — Sobre a beleza das mulheres — e saiu-se dessa difícil tarefa com uma habilidade e erudição que quase não se coadunavam com um monge. Define ele a beleza, à moda de Platão e Aristóteles, como "uma harmonia igual e inescrutável, resultante da composição, união, função de vários membros, cada um dos quais deve ser bem proporcionado e, em certo sentido, belo, mas que devem ser diferentes e discrepantes entre si antes de se unirem para formar um corpo".[52] Prosseguindo, examina com sutileza todas as partes do corpo feminino e traça o padrão de beleza para cada uma delas. Os cabelos devem ser abundantes, compridos e louros — um amarelo suave tirante a castanho; a pele, clara e translúcida, mas não de um branco pálido; os olhos escuros, grandes e cheios, com nuanças de azul em um íris branco; o nariz não deve ser aquilino, pois isso seria chocante na mulher; a boca pequena, porém com lábios cheios; o queixo redondo, com uma covinha; o pescoço também redondo e um pouco comprido, mas sem deixar aparecer o pomo-de-adão; os ombros largos, o colo cheio — arfando suavemente; as mãos brancas, gordas e macias; as pernas compridas e os pés pequenos.[53] Percebemos que Firenzuola despendera muito tempo contemplando a mulher, objeto de seu tema, descobrindo novo e admirável tópico para a filosofia.

Não satisfeita com todas aquelas prendas, a mulher da Renascença, como qualquer outra, tingia os cabelos — quase sempre de louro — e colocava cachos postiços; as camponesas, tendo perdido a beleza, cortavam as tranças e punham-nas à venda.[54] Os perfumes eram uma mania, na Itália do século XVI perfumava-se tudo: cabelos, chapéus, camisas, meias, luvas, sapatos, etc. Aretino agradeceu ao duque Cósimo por ter perfumado o dinheiro que lhe enviara; "alguns objetos que datam daquele período ainda não perderam seu odor".[55] O móvel de toucador de uma mulher rica era uma verdadeira confusão de cosméticos, geralmente colocados em recipientes de marfim, prata ou ouro. Aplicava-se o ruge no rosto e nos seios; nas grandes cidades, estes últimos ficavam quase inteiramente descobertos.[56] Usavam-se vários preparados para tirar manchas, polir as unhas e tornar a pele macia e lisa. Colocavam-se flores nos cabelos e vestidos. Pérolas e pedras preciosas adornavam os anéis, braceletes, tiaras e (depois de 1525) os brincos; usavam-se também jóias para adorno de turbantes, vestidos, sapatos e leques.

Os vestidos femininos — se pudermos julgar pelos retratos — eram muito ricos, pesados e pouco confortáveis. Mantos de veludo, seda e pele desciam sobre os ombros em dobras maciças; ficavam presos ao colo por um fecho, quando os ombros estavam descobertos. Os vestidos eram presos por um cinto na cintura e tinham muita cauda. Os sapatos das mulheres abastadas eram de sola e salto muito altos a fim de lhes protegerem os pés contra a sujeira das ruas; a parte superior, entretanto, muitas vezes era de um brocado delicado. Começou-se depois a usar lenços nas classes altas; eram feitos de linho fino, na maior parte listrados com fios de ouro ou orlados de renda. Saiotes e *lingerie* eram enfeitados também de renda e de bordados de seda. Havia vestidos que chegavam até à volta do pescoço, com um rufo armado por meio de barbatanas de metal que, às vezes, se elevava acima da cabeça. Os enfeites de cabeça para as mulheres assumiam um sem-número de formas: turbantes, tiaras, véus presos com pérolas, capuzes fortemente amoldados com arame, gorros, etc... Franceses que estiveram em visita a Mântua ficaram chocados, se bem que deleitados, ao ver a marquesa Isa-

bella usar um gorro de fantasia, com penas incrustradas de jóias, mantendo desnudos os ombros e o colo até à ponta dos seios.[57] Os sacerdotes pregadores queixavam-se do desnudamento do colo das mulheres. De quando em vez, o desnudamento passava dos limites. Sacchetti, ao observar algumas mulheres, declarara que, se elas tirassem os sapatos, ficariam nuas.[58] A maioria delas se encerrava em espartilhos que se podiam apertar, girando-se para isso uma chave; Petrarca lastimava "suas barrigas tão cruelmente comprimidas, que deviam sofrer tanta dor, por causa da vaidade, quanto os mártires por causa de religião".[59]

Munida de todas aquelas armas, a mulher das classes altas da Renascença elevara-se da escravidão medieval e do menosprezo monástico aos degraus da quase igualdade com os homens. Palestrava em termos iguais com ele sobre literatura e filosofia; governava com sabedoria o Estado, como foi o caso de Isabella, ou com força demasiado masculina, como Caterina Sforza; às vezes, envergando a armadura, seguia o companheiro no campo de batalha e levava-lhe a palma em matéria de violência. Recusava-se a deixar uma sala quando se contava alguma história picante; sabia ouvir a linguagem realista sem perder seu pudor ou encantos. A Renascença italiana é fecunda em mulheres que se sobressaíram por sua inteligência e virtudes: Bianca Maria Visconti que, na ausência do esposo, Francesco Sforza, governou Milão tão eficientemente, que ele costumava dizer ter mais confiança nela que em seu exército, ela que era, ao mesmo tempo, conhecida pelo "seu espírito religioso, misericórdia, caridade e beleza";[60] ou Emília Pio, cujo marido morreu em sua mocidade, e cuja memória ela venerou até o fim de sua vida sem que jamais se soubesse ter encorajado as atenções de algum outro homem; ou Lucrécia Tornabuoni, mãe de Lourenço, o Magnífico, e que lhe amoldou o caráter; ou Catarina Cornaro, que fez de Asolo uma escola para poetas, artistas e cavalheiros; ou Verônica Gambara, a poetisa e *salonnière* de Correggio, ou Vittoria Colonna, a intocável deusa de Miguel Ângelo.

Vittoria resumia, sem orgulhosa ostentação, toda a virtude serena de uma heroína romana da República, a par dos mais nobres traços da religião cristã. Descendia de família ilustre: o pai era Fabrizio Colonna, o grande condestável do reino de Nápoles; a mãe, Agnese da Montefeltro, era filha de Federigo, o erudito duque de Urbino. Contrataram-lhe o matrimônio, na infância, com Ferrante Francesco d'Ávalos, marquês de Pescara, com quem se casou aos 19 anos (1509). O amor que os uniu, antes e depois do casamento, foi um poema mais belo que quaisquer dos sonetos que costumavam trocar entre si durante as campanhas dele. Por ocasião da batalha de Ravena (1512), Ferrante foi ferido gravemente e caiu prisioneiro do inimigo; aproveitou-se do tempo passado na prisão para compor *O Livro dos Amores,* o qual dedicou à esposa. Entrementes, manteve ele uma ligação com uma das damas de honra de Isabella d'Este.[61] Após sua libertação, voltou para junto de Vittoria; não demorou muito, tornou a sair para empreender outra campanha. Empreendeu muitas, de modo que pouco via a esposa. Ferrante comandou as forças de Carlos V, em Pavia (1525) e conquistou uma vitória decisiva. Ofereceram-lhe a coroa de Nápoles se participasse da conspiração contra aquele imperador; pensou sobre o assunto e achou melhor revelar o caso a Carlos V. Quando morreu (novembro de 1525), fazia três anos que não se avistava com a esposa. Ignorando ou fingindo ignorar suas infidelidades, ela passou os 22 anos de sua viuvez fazendo obras de caridade e religiosas, e mantendo-se fiel à memória dele. Aconselharam-na a que se casasse, a que ela respondeu: "Meu marido Ferrante não morreu para mim, embora para vós pareça estar morto".[62] Viveu tran-

qüilamente afastada em Ischia, depois em conventos de Orvieto e Viterbo e, em seguida, passou uma vida semiclaustral em Roma. Ali, conquanto permanecesse aparentemente ortodoxa, protegeu vários italianos que simpatizavam com a Reforma. Ficou, durante algum tempo, sob a vigilância da Inquisição, e quem fosse seu amigo correria o risco de ser acusado de herege. Miguel Ângelo assumiu esse risco e alimentou por ela intensa afeição espiritual, a qual não passou dos limites da poesia.

As mulheres cultas da Renascença emanciparam-se sem que houvesse qualquer propaganda para isso; conseguiram-no meramente pela inteligência, caráter e tato e pela elavada sensibilidade do homem aos encantos tangíveis e intangíveis delas. Elas exerceram influência em todos os campos: na política, pela habilidade em governar Estados durante a ausência dos maridos; na moral, pelo amálgama da liberdade, boas maneiras e espírito religioso; na arte, pela criação de uma beleza serena que serviu de modelo a uma centena de Madonas; na literatura, no franquear suas casas e sorrisos aos poetas e homens cultos. Como em toda época, faziam-se, naquele tempo, muitas sátiras contra as mulheres, mas para cada verso amargo ou sarcástico, havia litanias cheias de devoção e louvores. A Renascença da Itália, à feição da era do Iluminismo da França, era bissexual; as mulheres movimentavam-se em todas as esferas; os homens tinham cessado de ser rudes e amoldavam-se a maneiras e linguagem mais finas, e a civilização, com todas as suas tibiezas e violências, assumira certa graça e requinte como jamais se tinha conhecido na Europa durante um milênio.

VI. O LAR

O desenvolvimento da cultura começou a refletir-se na forma e na vida do lar. Enquanto as habitações da população permaneciam como antes — paredes de barro branco sem nenhum adorno, soalho de pedra, geralmente um edifício com um ou dois andares com quartos mobiliados de coisas simples e necessárias à vida, ao redor de um pátio servido por um poço — os palácios dos nobres e *nouveaux riches* possuíam um luxo e esplendor que faziam lembrar a Roma imperial. A riqueza que, na Idade Média, havia-se concentrado nas catedrais, voltava-se agora para as mansões, mobiliários, comodidades, objetos de luxo e ornamentos que se pudessem conseguir ao norte dos Alpes, nas sedes de principados e reinos. A Villa Chigi e o Palazzo Massimi, ambos projetados por Baldassare Peruzzi, encerravam um labirinto de salas, todas elas ornadas de colunas e pilastras, cornijas trabalhadas, tetos dourados, paredes e abóbadas com pinturas, peças esculturais nas chaminés, arabescos e soalhos de mármore ou ladrilho. Toda mansão tinha elegantes leitos, mesas, cadeiras, malas e toucadores de desenhos agradáveis e destinados a durarem um século; havia em seus aparadores grande número de baixelas de prata e louças de fantasia; possuía leitos macios e confortáveis, tapetes finos, belas cortinas e abundância de lençóis duradouros e perfumados. Grandes lareiras aqueciam as salas, as quais eram iluminadas por lâmpadas, tochas ou candeeiros. O que faltava nesses palácios eram as crianças.

A limitação de filhos cresce naturalmente à medida que sobem as despesas para mantê-los. A Igreja e as Escrituras ordenaram aos homens que crescessem e se multiplicassem, porém o conforto aconselhava a infertilidade. Mesmo nos campos, onde as crianças constituíam um ativo econômico, as famílias eram pequenas — quando mais ricas tanto menores — e muitas casas não tinham sequer uma criança.[63] O que havia de crianças encantadoras nas famílias italianas transparece nos *bambini* e *putti* dos ar-

tistas, nas *cantorie* de Donatello e Luca della Robbia e em retratos esculturais, como no de *O Jovem São João,* de Antônio Rossellino, existente na Galeria Nacional de Washington. A solidariedade da família e a lealdade e afeição mútuas de pais e filhos eram sentimentos que se sobressaíam extraordinariamente em meio ao descalabro moral daqueles tempos. A família ainda era a unidade econômica, moral e geográfica. As dívidas de um membro faltoso costumavam ser pagas pelos membros sobreviventes — notável exceção ao individualismo da época. Raramente qualquer de seus membros se casava ou deixava seu Estado sem o consentimento da família. Os criados eram livres e podiam também falar livremente. A autoridade paterna era absoluta e a ela se obedecia em todas as crises; normalmente, porém, era a mãe que governava a casa. O amor materno tanto se podia observar em casa da realeza como na dos plebeus. Beatrice d'Este escreveu acerca de seu filhinho a sua irmã Isabella: "Muitas vezes desejaria que pudésseis estar aqui para vê-lo; tenho certeza de que não vos cansaríeis de acariciá-lo e beijá-lo".[64] A maioria das famílias da classe média mantinha um registro de nascimentos, casamentos, falecimentos e acontecimentos interessantes, no qual se inseriam também, num e noutro ponto, comentários íntimos. Em um de tais registros de família, Giovanni Rucellai (antepassado do dramaturgo do mesmo nome) escreveu, mais ou menos pelo final de sua vida (*ca.* 1460), as seguintes palavras de um florentino cheio de orgulho:

> Agradeço a Deus por ter-me criado racional e imortal, em uma terra cristã, próximo a Roma, centro da religião de Cristo; na Itália, o mais nobre país da cristandade, e, em Florença, a mais bela cidade do mundo.... Agradeço a Nosso Senhor pela mais bela das mães que, não obstante estivesse com a idade de apenas 20 anos por ocasião da morte de meu pai, recusou todas as propostas de casamento e dedicou-se inteiramente aos filhos, e também por uma excelente esposa que me amou verdadeiramente e zelou fielmente pela casa e os filhos, esposa que me foi poupada durante muitos anos e cuja morte constituiu a maior perda que jamais podia ter caído sobre mim. Lembrando todos esses inúmeros favores e benefícios, desejo agora, em minha velhice, desprender-me de todos os bens terrenos e dedicar toda a minha alma em louvar-Vos e agradecer-Vos, meu Deus, a única fonte de meu ser.[65]

Dois homens — talvez se tratasse de um só — escreveram, por volta do ano de 1436, tratados sobre a família e seu governo. Agnolo Pandolfini provavelmente foi o autor de eloqüente *Trattato del governo della famiglia;* Leão Battista Alberti compôs, em seguida, um *Trattato della famiglia,* cujo terceiro livro, *Economico,* em grande parte, é similar ao primeiro. Muitos achavam que os dois livros eram formas diferentes de um só ensaio de Alberti. Talvez fossem genuínos; havia de fato semelhança porque ambos se baseavam no *Oeconomicus,* de Xenofonte. O trabalho de Pandolfini é o melhor. Como Rucellai, ele era homem de meios, tendo servido a Florença como diplomata, e fizera contribuições generosas às causas públicas. Escreveu seu tratado ao fim de uma longa vida e fundiu-o na forma de um diálogo com seus três filhos. Eles lhe perguntam se devem procurar funções públicas; desaconselha-os a esse respeito, dizendo que tais funções requerem atos de desonestidade, crueldade e furtos, e tornam o indivíduo vítima da suspeita, inveja e abusos. As fontes da felicidade do homem não estão em cargos públicos ou na fama, mas, sim, em sua esposa e filhos, em seu êxito econômico, boa reputação e amizades. O homem deve casar-se com uma mulher mais jovem que ele a fim de que ela possa submeter-se a seus ensinamentos e

amoldar-se a ele; cumpre ensinar-lhe, nos primeiros anos do casamento, as obrigações referentes à maternidade e à arte da economia doméstica. Uma vida cheia de prosperidade advém do uso econômico e racional da saúde, inteligência, tempo e dinheiro: da saúde, pela continência, exercícios e uma dieta moderada; da inteligência, pelo estudo e formação de um caráter sincero por meio da religião e exemplos; do tempo, evitando-se a inércia e, do dinheiro, pelo equilíbrio da renda, gastos e economias. O homem prudente investirá dinheiro, antes de tudo, em um sítio ou propriedade guarnecidos de maneira a prover, a ele e à família, uma residência no campo, assim como milho, vinho, azeite, aves, lenha e o mais possível das outras coisas necessárias à vida. Convém também ter-se uma casa na cidade a fim de que os filhos possam servir-se das facilidades educacionais ali e aprender alguns ofícios da indústria.[66] Contudo, a família deve passar grande parte do ano, o mais que for possível, na *villa* e no campo. Diz Agnolo Pandolfini:

> Enquanto que outros bens acarretam trabalhos, perigos, temores e desapontamentos, a *villa* nos proporciona muitas vantagens honrosas; ela é sempre verdadeira e boa.... Na primavera, as árvores verdejantes e o chilrear da passarada encher-nos-ão de alegria e esperança; no outono, um trabalho moderado trar-nos-á múltiplas compensações; a melancolia ficará banida de nós durante o ano todo. A *villa* é o lugar onde as pessoas boas e sinceras gostam de reunir-se.... Apressemo-nos em ir para lá e fujamos do orgulho dos ricos e da desonra dos maus.[67]

A isso, certo Giovanni Campano respondeu por um bilhão de camponeses: "Não tivesse eu nascido um rústico, ficaria certamente envaidecido de prazer" por tais descrições sobre a felicidade nos campos; mas tendo sido um camponês, direi que "aquilo que para vós é prazer para mim não passa de um aborrecimento".[68]

VII. MORAL PÚBLICA

Pandolfini teve razão em, pelo menos, um julgamento — o de que a moral comercial e a moral pública constituíam a feição menos atraente da vida da Renascença. Naqueles tempos, como agora, o êxito, e não a virtude, era o padrão pelo qual se julgavam os homens; mesmo o justo Pandolfini prefere a riqueza à vida imortal. Naqueles tempos, como hoje, os homens só pensavam no dinheiro, e suas consciências tornavam-se elásticas por causa desse vil metal. Reis e príncipes traíam seus aliados ao simples aceno do ouro. Os artistas não eram melhores que os outros: muitos sacavam adiantado ao empreenderem um trabalho, o qual, às vezes, não concluíam ou mesmo não começavam; no entanto, guardavam o dinheiro. A própria corte papal deu um exemplo muito grande de sede pelo dinheiro: ouçamos novamente o maior historiador do papado:

> Uma corrupção de raízes profundas apoderou-se de quase todos os funcionários da Cúria.... O número irregular de gratificações e coletas compulsórias ultrapassou todos os limites. Além disso, funcionários manipularam documentos com desonestidade, chegando mesmo a falsificá-los. Não é de admirar-se que se tenham erguido de todas as partes do mundo cristão as mais altas queixas contra a corrupção e as extorsões de dinheiro por parte dos funcionários do papado. Tem-se até dito que, em Roma, tudo tem seu preço.[69]

A Igreja ainda condenava a tomada de juros, tachando-a de usura. Pregadores invectivavam contra ela; cidades — Piacenza, por exemplo — havia que, às vezes, proibiam-na sob pena de o usurário ser excluído dos sacramentos e funerais cristãos. Contudo, continuava-se a emprestar dinheiro a juros, pois tais empréstimos eram indispensáveis à expansão da economia comercial e industrial. Passaram-se leis proibindo taxas maiores que 20 por cento, mas tem-se notícias de caso em que se cobravam 30 por cento. Cristãos faziam concorrência aos judeus em negócios de empréstimos. O conselho da cidade de Verona queixava-se de que os cristãos exigiam condições mais onerosas que os judeus;[70] o ressentimento do povo, porém, caía principalmente sobre estes últimos, o que provocava, de quando em vez, lutas anti-semitas bastante violentas. Os franciscanos enfrentaram o problema em benefício dos mais pobres, criando, através de doações e legados, *monti di pietà,* dos quais faziam empréstimos aos necessitados, a princípio sem juros. A primeira dessas instituições foi organizada em Orvieto, em 1463; logo depois toda grande cidade foi aquinhoada também com estabelecimento similar. O desenvolvimento de tais instituições envolvia despesas de administração, tendo o V Concílio de Latrão (1515) concedido aos franciscanos o direito de cobrar, para cada empréstimo, uma quantia apenas necessária para cobrir o custo da administração. Com a experiência subseqüente, alguns teólogos do século XVI permitiram a cobrança de um juro moderado nos empréstimos.[71] Com a concorrência dos *monti di pietà* e, provavelmente, com a dos próprios bancos e banqueiros profissionais, a taxa de juros caiu rapidamente durante o século XVI.

A indústria tornou-se mais rígida, dadas a sua amplidão e o desaparecimento das relações pessoais entre empregadores e empregados. Sob o feudalismo, o servo tinha gozado de certos direitos a par de suas pesadas obrigações: esperava-se que o patrão cuidasse dele quando doente, ou por ocasião de depressão econômica, ou durante a guerra ou em sua velhice. Nas cidades da Itália, as associações exerciam parte de tais funções para a melhor classe de trabalhadores; mas, em geral, o trabalhador "livre" tinha liberdade de morrer de fome quando não encontrasse trabalho. Quando o encontrava, tinha de aceitar as condições impostas pelo patrão, e estas eram duras. Toda invenção e melhoria em produção e finanças contribuíam para aumentar os lucros, raramente para aumentar os salários. Os homens de negócio eram tão rigorosos uns para com os outros como para seus empregados; tem-se notícias de muitas fraudes em concorrências, bem como de contratos ardilosos;[72] quando eles mostravam cooperação, faziam-no com a idéia de arruinar seus concorrentes em outra cidade. Contudo, há exemplos de um belo sentido de honra entre muitos mercadores italianos; os financistas italianos gozavam da melhor reputação na Europa, em questão de integridade.[73]

A moral social era um amálgama de violências e castidade. Encontramos na correspondência daqueles tempos muitas provas de espírito bondoso e amável; os italianos não rivalizavam com os espanhóis em ferocidade, nem com os soldados franceses em questão de matança em massa. No entanto, país algum na Europa levava a palma àquela maledicência que soía ouvir-se nos círculos de pessoas preeminentes de Roma; e quem teria chamado Aretino de divino, senão os italianos? A violência de indivíduo para indivíduo tomava vulto. Litígios de famílias tornaram a surgir com a quebra de tradições, falta de religião e administração inadequada das leis. Os homens vingavam-se por suas próprias mãos, e famílias assassinavam-se umas às outras durante gerações. Em Ferrara, já em 1537, o duelo de morte era legal; praticavam-no e permitia-se até mesmo aos rapazes que duelassem com facas nesses encontros legais.[74] A luta de

partidos era mais cerrada que em outras partes da Europa. Eram inumeráveis os crimes violentos. Podiam comprar-se assassinos com a mesma facilidade com que se compravam indulgências. Os palácios de nobres romanos viviam cheios de *bravi*, sicários prontos a matar a um simples aceno dos amos. Todo mundo andava de punhal; os fabricantes de venenos tinham muitos fregueses; quando morria um homem preeminente ou rico, o povo italiano já quase não acreditava que a morte tivesse sido natural. Os personagens importantes exigiam que toda comida ou bebida que lhes servissem fosse primeiro provada por um terceiro em sua presença. Contavam-se, em Roma, histórias estranhas sobre um *venenum atterminatum*, o qual produzia efeito somente depois de certo tempo, o bastante para despistar o assassino. O homem tinha de viver alerta naqueles tempos; podia em uma noite qualquer ser vítima de uma cilada e roubado, e dar-se-ia por feliz se não o matassem. Não se sentia seguro nem mesmo na igreja, e, nas estradas, precisava precaver-se contra os bandidos. O espírito da Renascença, vivendo em meio àqueles perigos, tinha de ser tão afiado quanto a lâmina do punhal de um assassino.

Às vezes, verificava-se a crueldade coletiva e contagiosa. Em Arezzo, em 1502, irrompeu uma revolta contra uma comissão de florentinos que a oprimia; centenas de florentinos foram assassinados nas ruas; famílias inteiras foram dizimadas. Despiram e enforcaram uma das vítimas e empalaram-na com uma tocha acesa; a multidão jocosamente apelidou o cadáver de *il sodomita*.[75] Histórias de violências, crueldades e concupiscências eram tão populares quanto as superstições. A corte de Ferrara que brilhava pela poesia e artes tornou-se pavorosa com os crimes e torturas praticados pela realeza. A irresponsabilidade dos déspotas, como a dos Visconti e dos Malatesta, servia, por dizer, de exemplo e estímulo para o povo, em questão de violência.

A ética da guerra piorara com o tempo. Nos primeiros tempos da Renascença quase todas as batalhas eram modestos encontros de mercenários, os quais lutavam sem furor e sabiam quando tinham de cessar a luta; julgava-se ganha a batalha assim que uns poucos homens tivessem tombado, e um prisioneiro ilustre valia mais que um inimigo morto. À medida que os *condottieri* se foram tornando mais poderosos e os exércitos maiores e mais dispendiosos, os soldados foram tendo permissão de saquear as cidades conquistadas, ao invés de receberem seus soldos regulares; os habitantes eram massacrados quando opunham resistência ao saque; a ferocidade tomava incremento com o cheiro do sangue derramado. Mesmo assim, os espanhóis e franceses, em suas invasões, sobrepujavam os italianos no tocante à crueldade. Diz Guicciardini que os franceses, quando conquistaram Cápua, em 1501, "cometeram grande morticínio... e que mulheres de todas as classes e qualidades, mesmo as que eram consagradas ao serviço de Deus, caíram vítimas de sua concupiscência e avareza; muitas das pobres criaturas foram depois vendidas em Roma, a preços vis",[76] ao que parece, aos próprios cristãos. A escravização de prisioneiros de guerra foi aumentando à medida que prosseguiam as guerras na Renascença.

Havia exemplos de lealdade de um homem para com outro, e de cidadão para com o Estado; mas quase sempre era a fraude que acabava predominando. Generais costumavam vender-se a quem lhes oferecesse o maior lance e chegavam, depois, durante a própria campanha, a negociar com o inimigo, no sentido de conseguir um preço maior. Os governos mudavam também de partidos no decorrer de uma guerra; uma simples penada era o bastante para transformar-se aliados em adversários. Príncipes e papas violavam salvo-condutos que eles mesmos ofereciam;[77] governos consentiam

que se assassinassem seus inimigos em outros Estados.[78] Podiam encontrar-se traidores em qualquer cidade ou acampamento; por exemplo, Bernardino del Corte, que vendeu à França o Castello de Lodovico; os suíços e italianos, que traíram Lodovico aos franceses; Francisco Maria della Rovere, que impediu que as forças do papado fossem em auxílio do sumo pontífice em 1527; Malatesta Baglioni, que vendeu Florença em 1530.... À proporção que a crença religiosa declinava, a idéia do oportunismo foi substituindo, em muitos espíritos, a noção do bem e do mal, e como os governos raramente gozavam de autoridade oriunda de legitimação pelo tempo, o hábito de se obedecer às leis como que desaparecia e tinha, por isso, de ser imposto pela força. O tiranicídio era o único recurso contra a crueldade dos governos.

A corrupção assolava todos os departamentos da administração. Em Siena, o departamento das finanças teve de ser finalmente confiado a um santo monge, pois todos os chefes anteriores tinham cometido peculatos. Uma das histórias de Saccheti fala-nos de um juiz que havia recebido um boi como suborno; a parte contrária enviou-lhe, porém, uma vaca e um bezerro e, com isso, ganhou a questão.[79] A justiça era caríssima; os pobres tinham de se contentar em passar sem ela; achavam mais barato matar que litigar. A própria lei fazia algum progresso, mas só em teoria. Em Pádua, Bolonha, Pisa e Perúgia, havia famosos juristas — Cino da Pistoia, Bártolo de Sassoferrato, Baldo degli Ubaldi, etc. — cuja interpretação nova que fizeram das leis romanas predominou na jurisprudência durante dois séculos. As leis de comércio e navegação expandiram-se à medida que se foi estendendo o intercâmbio com o estrangeiro. Giovanni da Legnano abriu uma estrada para Grotius com o *Tractatus de bello* (1360), a primeira obra que se conhece sobre leis de guerra.

Contudo, a aplicação das leis era menos excelente que a sua teoria. Já se começava um policiamento para proteger a vida e a propriedade, especialmente em Florença, se bem que ainda não se mostrasse apto para tomar medidas de prevenção contra o crime. Havia abundância de advogados. Continuava-se a empregar tortura na inquirição de testemunhas e acusados. As penas eram bárbaras. Em Bolonha, chegavam a pendurar o condenado em uma das torres inclinadas, onde deixavam o corpo apodrecer ao sol;[80] em Siena, um condenado foi espicaçado com tenazes incandescentes ao ser arrastado por uma carroça pelas ruas da cidade;[81] em Milão, durante o governo de Giovanni Visconti, anfitrião de Petrarca, submetiam-se os prisioneiros à mutilação lenta.[82] Em princípios do século XVI iniciara-se o costume de condenar os prisioneiros a manobrarem os pesados remos das galeras; os navios de Júlio II eram movimentados por escravos presos por correntes nas pernas.[83]

Não obstante aquelas barbaridades, a caridade evoluía em forma de instituições organizadas. Todo homem que fazia testamento costumava deixar uma quantia para ser distribuída entre os pobres de sua localidade. Como os pedintes eram numerosos, algumas igrejas forneciam o que hoje em dia equivale à "assistência aos pobres"; assim, a igreja de Santa Maria do Campo Santo, em Roma, alimentava 13 pobres por dia e dois mil às segundas e sextas-feiras.[84] Tanto na Renascença como na Itália medieval, era grande o número de hospitais, lazaretos, asilos para os incuráveis, pobres, órfãos, peregrinos sem recursos e prostitutas reformadas. Pistóia e Viterbo eram célebres pelo grande alcance de suas instituições de caridade. Lodovico Gonzaga fundou, em Mântua, o Ospedale Maggiore (Hospital Maior) para pobres e enfermos, dando-lhe anualmente dos fundos governamentais três mil ducados.[85] Em Veneza, uma sociedade, conhecida pelo nome de Pellegrini, de que faziam parte Ticiano e os dois

Sansovini, prestava auxílio a seus membros; dava dotes a moças pobres e exercia outras obras de beneficência. Florença, em 1500, possuía 73 organizações cívicas que se dedicavam a obras de caridade. A Confraternità della Misericordia, fundada em 1244, foi restaurada em 1475, depois de uma decadência completa; seus membros eram leigos que visitavam os enfermos e praticavam outras obras de caridade; granjearam a afeição do povo pelo corajoso desvelo para com as vítimas da peste; o desfile silencioso de seus homens de mantos pretos figura ainda entre os mais interessantes espetáculos de Florença.[86] Veneza tinha uma instituição semelhante, a Confraternità di San Rocco; Roma, a Confraria da Dolorosa, atualmente com mais de cinco séculos de existência; o cardeal Giulio dei Médici fundou, em 1519, a Confraternità della Carità para cuidar de pessoas pobres da classe acima dos mendigos, e prover um enterro decente para as pessoas destituídas de recursos. A caridade particular de milhões de pessoas, que passava sem registro, mitigava a luta do homem contra seu semelhante e contra a natureza e a morte.

VIII. COSTUMES E DIVERTIMENTOS

Em meio à violência, à desonestidade e à vida agitada dos estudantes universitários, bem como em meio à rusticidade e candura dos aldeões e proletários, as boas maneiras começaram a desenvolver-se como uma das artes da Renascença. A Itália estava na vanguarda das nações européias, no tocante a higiene pessoal e social, roupas, etiqueta à mesa, repastos, conversações e recreações, e, em tudo isso, com exceção do vestuário, Florença arrogava-se a si a liderança na Itália. Os florentinos, em seu patriotismo, lamentavam a imundície das outras cidades; os italianos deram à palavra *tedesco* — alemão — o sinônimo de rudeza de linguagem e de vida.[87] As classes cultas continuaram a adotar o antigo hábito dos romanos de se banharem freqüentemente; as pessoas abastadas exibiam sua elegância e faziam "estações" em várias estâncias de águas minerais, cujo líquido bebiam como penitência anual para purgar os pecados de sua digestão. As roupas masculinas eram tão ataviadas quanto as femininas, exclusão feita das jóias: mangas apertadas e meias coloridas, e extraordinários gorros como o que Rafael nos mostra no retrato de Castiglione. As meias subiam até à cintura, dando àqueles homens uma aparência ridícula; mas, acima da cintura, eles podiam tornar-se bem elegantes, metidos em túnicas de veludo e ostentando franjas de seda e golas rendadas; até as luvas e os sapatos apresentavam enfeites de rendas. Em um torneio proporcionado por Lourenço de Médici, seu irmão Giuliano usou uma roupa que custou oito mil ducados.[88]

A adoção cada vez maior de garfos para se levar o alimento à boca revolucionou, no século XV, os hábitos observados durante as refeições. Thomas Coryat, visitando a Itália por volta do ano de 1600, surpreendeu-se com aquele novo costume "que" — escreveu ele — "não se usa em outros países, porém que vi em minhas viagens"; ele contribuiu para introduzir aquela idéia na Inglaterra.[89] As facas, garfos e colheres eram de latão; havia-os também de prata, que se costumavam emprestar aos vizinhos, quando estes preparavam banquetes. As refeições eram modestas, salvo em ocasiões importantes ou em solenidades do Estado, quando então os excessos tornavam-se obrigatórios. Empregavam-se, com abundância, condimentos — pimenta, cravo-da-índia, noz-moscada, canela, junípero, gengibre, etc. — para dar sabor ao alimento e

estimular a sede, do que resultava oferecer o anfitrião a seus convivas uma variedade de vinhos. Podemos determinar o uso do alho na Itália como sendo desde 1548, mas sem dúvida alguma deveria ter-se usado esse condimento muito antes. Havia poucas libações ou glutonarias; os italianos da Renascença, à semelhança dos franceses, eram apreciadores de boa comida, não eram gulosos. Os homens, quando comiam separado das mulheres de suas famílias, convidavam uma ou duas cortesãs para companhia, como o fizera Aretino ao homenagear Ticiano. As pessoas mais comedidas costumavam dar certo realce às refeições, fazendo-as acompanhadas de música, improvisações poéticas e palestras cultas.

Na Renascença tornou a aparecer a arte da conversação — *bel parlare* — o falar-se com inteligência, urbanidade, clareza e espírito. Já a tinham conhecido na Grécia e em Roma; em um ou outro ponto da Itália medieval — como nas cortes de Frederico II e Inocêncio III — havia sido mantida de maneira muito precária. Tornou a florescer na Florença de Lourenço, na Urbino de Elisabetta e na Roma de Leão X; os nobres e suas damas, poetas, filósofos, generais, letrados, artistas e músicos reuniam-se, citavam autores famosos, faziam uma vez ou outra uma reverência à religião e burilavam sua linguagem com um leve toque de fantasia para deleite de seus ouvintes. Tais palestras eram tão admiradas que se fizeram muitos tratados e ensaios em forma de diálogos a fim de se lhes dar uma elegância apropriada. Tal hábito acabou redundando em exageros; a linguagem e o espírito tornaram-se demasiado requintados; enervante diletantismo começou a sobrepujar a masculinidade do homem. Urbino transformou-se em Rambouillet na França; Molière atacara *les précieuses ridicules* ainda com tempo de salvar, na França, a arte de bem conversar.

A despeito do linguajar precioso de uns poucos, a oratória italiana gozava da liberdade de empregar assuntos e epítetos que não seriam permitidos pelo bom-tom de hoje em dia. Como a generalidade das conversas raramente era ouvida por mulheres de bom caráter que não fossem casadas, supunha-se que se podia discutir livremente sobre o sexo. Além disso, mesmo nos altos círculos masculinos, havia certa liberalidade nas pilhérias e na poesia, e grosseira obscenidade nos dramas; é uma das feições da Renascença que agora se nos afigura menos apresentável. Homens cultos escrevinhavam versos pornográficos na estátuas; o próprio Bembo escreveu louvando Priapo.[90] Os jovens procuravam sobrepujar os companheiros em matéria de palavras obscenas e profanas com o propósito de provar a sua maturidade. Homens de todas as classes praguejavam e soltavam palavrões, envolvendo muitas vezes os nomes mais sagrados da religião cristã. No entanto, nunca tinham sido tão floridas as frases corteses e tão graciosa a maneira de se dirigir aos demais; as mulheres beijavam a mão de qualquer amigo de suas relações ao encontrá-lo e ao despedir-se dele; o homem, por sua vez, beijava a mão das mulheres; os amigos presenteavam-se, tendo a diplomacia da palavra e da ação atingido um desenvolvimento que parecia inacessível na Europa setentrional. Os manuais de etiqueta italianos tornaram-se os livros favoritos nos países transalpinos.

O mesmo acontecia com os manuais italianos de dança, esgrima e outras recreações. Em divertimentos, assim como em conversação e profanidade, a Itália colocara-se na vanguarda do mundo cristão. Nas noites de verão, as moças dançavam nas praças de Florença, ganhando a mais graciosa uma grinalda de prata; nas aldeias, rapazes e moças dançavam na relva. Nas casas ou em bailes formais, mulheres volteavam com mulheres, homens com homens ou com mulheres; o objetivo era divertir-se

graciosamente. O balé floresceu na Renascença; a poesia do movimento tornou-se uma parte das artes.

Mais popular ainda que a dança era o jogo de cartas; tornou-se, no século XV, verdadeira mania em todas as classes. Leão X praticava-o. Jogava-se muitas vezes a dinheiro; lembremo-nos de que o cardeal Raffaelo Riario ganhara 14.000 ducados em dois jogos que disputara com o filho de Inocêncio VIII. Jogavam-se também dados, os quais, muitas vezes, eram viciados.[91] Este jogo também se alastrou; foram inúteis todas as tentativas da lei para moderá-lo. Em Veneza, o jogo arruinou tantas famílias da nobreza, que o Conselho dos Dez proibiu a venda de cartas de baralho e de dados, e ordenou aos criados que delatassem os patrões que violassem tal proibição.[92] O *monte de pietà,* fundado por Savonarola, em 1495, exigia dos interessados em empréstimos a garantia de que evitariam todo e qualquer jogo a dinheiro até que fosse paga a dívida.[93] As pessoas sóbrias gostavam de meditar sobre os problemas de xadrez e possuíam tabuleiros finíssimos; Giacomo Loredano, de Veneza, era possuidor de peças avaliadas em cinco mil ducados.

Os jovens entregavam-se a diversões especiais, na maior parte ao ar livre. O italiano da classe alta preparava-se para a equitação, manejo da espada, lança e torneios. Nos torneios que se faziam nas cidades, em certos dias de festas, estendia-se uma corda na praça para isolar a multidão dos contendores; geralmente estendiam-na até próximo às janelas e sacadas, de onde as damas animavam seus cavalheiros. Como tais combates não fossem mortais, alguns jovens impetuosos introduziram, no Coliseu de Roma, em 1332, as touradas, apresentando-se o homem a pé e armado apenas de uma lança. Naquela ocasião, foram mortos 18 cavaleiros, todos de antigas famílias romanas; apenas 11 touros foram sacrificados.[94] Uma vez ou outra repetiram-se tais espetáculos em Roma e Siena, porém não chegaram a entusiasmar os italianos. As corridas de cavalos tornaram-se mais populares e despertaram muito interesse por parte dos romanos, sienenses e florentinos. A caça, a falcoaria, as corridas a pé, as regatas, o tênis e o boxe completavam os esportes e mantinham os italianos individualmente em boa forma física; coletivamente a defesa das cidades ficava a cargo de mercenários alienígenas.

Em seu todo, era uma vida alegre a despeito de suas labutas e riscos e de seus terrores naturais e sobrenaturais. A gente da cidade sentia prazer em passear a pé ou a cavalo até os campos, às margens dos rios ou à beira-mar; cultivavam flores para adorno das casas e mesmo para enfeite pessoal; construíam, em suas *villas,* majestosos jardins de formas geométricas. Eram muitos os dias feriados, tanto os da Igreja como os do Estado. Realizavam-se festivais aquáticos nos lagos venezianos, no rio Arno, em Florença, no Míncio, em Mântua, e no Ticino, em Milão. Em dias especiais, havia grandes desfiles pelas ruas da cidade, em que se viam carros alegóricos e flâmulas que artistas de fama internacional desenhavam para as associações; havia bandas de música; lindas moças cantavam e dançavam e dignitários desfilavam; à noite, fogos de artifício espocavam nos ares, iluminando-os com seus clarões maravilhosos. No sábado de Aleluia, em Florença, três pedras de fogo que haviam sido trazidas do Santo Sepulcro acendiam um círio que, por sua vez, acendia um candeeiro, o qual era levado ao longo de um arame por um pombinha mecânica e ia acender os fogos de artifício no carro alegórico do Estado, na praça defronte à catedral. Por ocasião do *Corpus Christi*, a procissão detinha-se em sua marcha para ouvir os cânticos de um coro de crianças, ou contemplar uma cena da história sagrada ou da mitologia pagã, representada por alguma confraria. Se chegava à cidade algum dignitário ilustre, era ele, às

vezes, acolhido com um *trionfo* — procissão que se fazia com bigas à maneira de um desfile triunfal dos romanos em honra a um general vitorioso. Quando Leão X visitou sua amada Florença, em 1513, toda a população saiu à rua para contemplar o carro triunfal dele — ornamentado e pintado por Pantormo — passar sob os arcos colocados na artéria central; outros sete carros participaram do desfile transportando pessoas que representavam figuras célebres da história de Roma; no último carro ia um menino nu, coberto de tinta dourada: representava o advento da Idade de Ouro no pontificado de Leão X; o menino morreu dos efeitos da tinta pouco tempo depois.[95]

Durante o carnaval, os carros alegóricos, em Florença, costumavam simbolizar uma idéia qualquer, como a Prudência, a Esperança, o Medo, a Morte, ou os elementos, os ventos, as estações, ou descrever, em pantomimas, uma história, como a de Páris e Helena, ou de Baco e Ariadne, com canções apropriadas para cada cena. Lourenço escreveu para um daqueles carnavais sua célebre ode à mocidade e à alegria. Nas noites de carnaval, todo mundo, desde os garotos até os cardeais, usava máscaras, fazia travessuras e entregava-se livremente ao amor, como que se vingando antecipadamente das restrições impostas na Quaresma. Em 1512, quando Florença parecia ainda muito próspera, não suspeitando dos infortúnios que a aguardavam dali a alguns meses, Piero di Cósimo e Francesco Granacci projetaram para o desfile carnavalesco uma "Mascarada do Triunfo da Morte": consistia esta em enorme carro triunfal, puxado por búfalos pretos cobertos por um pano também preto em que se viam pintados esqueletos e cruzes brancas; de pé, no carro, via-se a figura da Morte empunhando, em uma das mãos, uma foice; em volta dela, túmulos e figuras lúgubres, em cuja indumentária apareciam pintados ossos brancos que brilhavam no escuro; atrás do carro, marchavam mascarados, cujos capuzes ostentavam pinturas de caveiras na frente e atrás. Dos túmulos, erguiam-se outras figuras, pintadas de maneira a dar impressão de que eram apenas ossos. Tais esqueletos entoavam um cântico lembrando aos homens que todos eles tinham de morrer. Precedendo e acompanhando o carro, vinham cavalos carregando os corpos de homens mortos.[96] No auge do carnaval, Piero di Cósimo, repetindo o que dissera Savonarola, havia dado sua sentença sobre os prazeres da Itália, e feito sua profecia sobre a condenação que lhe estava reservada.

IX. O DRAMA

Foram tais mascaradas e festas carnavalescas um dos elementos em que teve origem o drama italiano, pois, muitas vezes, algumas cenas, geralmente a história sagrada, eram representadas nos carros alegóricos ou em palcos improvisados em certos pontos do percurso do desfile. Mas a primeira fonte do drama italiano foi a *divozioni*, um episódio da história cristã representado pelos membros de uma agremiação qualquer, às vezes por artistas profissionais pertencentes a uma confraria que fazia da apresentação de tais espetáculos um negócio. Os textos de várias *divozioni* que até nós chegaram através dos tempos demonstram uma surpreendente força dramática; por exemplo, a Virgem descobre Cristo em Jerusalém e perde-o novamente de vista; procura-o ansiosa por toda parte e chama-o: "Ó meu muito amado Filho! Ó meu Filho, para onde fostes? Ó meu gracioso Filho, por que portão passastes? Ó meu divino Filho, estáveis tão amargurado quando me deixastes! Dizei-me, por amor de Deus, para onde foi meu Filho?"[97]

No século XV, especialmente em Florença, uma forma mais desenvolvida do drama, a *sacra rappresentazione*, costumava ser representada no oratório de uma associação ou no refeitório de um convento, ou em um campo ou em praça pública. Os cenários eram muitas vezes complexos e engenhosos: simulava-se o céu por meio de um toldo pintado de estrelas; as nuvens

eram representadas por massas de lã suspensas no ar, balançando; crianças, fazendo o papel de anjos, pairavam no ar, sustentadas por meio de estruturas metálicas ocultas em tecidos ondulantes. O libreto era geralmente em forma poética, acompanhado de música de viola ou alaúde. Lourenço de Médici figurava entre os poetas que escreviam as letras para tais representações. Policiano, em seu *Orfeu*, adaptou a forma da *sacra rappresentazione* a um tema pagão.

Entrementes, outros elementos da vida italiana foram contribuindo para a criação do drama. A *farse* que, havia muito, era representada por artistas ambulantes, nas cidades medievais, encerrava o germe da comédia italiana. Alguns artistas sobressaíam-se na improvisação de diálogos para cenários e enredos simples; tal *commedia dell'arte* foi o veículo favorito do gênio italiano para a sátira e os atos burlescos. Naquelas farsas, as máscaras tradicionais e os caracteres da comédia popular foram criando formas e nomes: Pantalone, Arlecchino, Pulcinella e Punchinello.

Os humanistas exerceram relevante papel naquela complexidade de fatores que criaram o drama, restaurando os textos das antigas comédias romanas e organizando os espetáculos. Justamente em 1427, descobriram-se 12 comédias de Plauto que serviram de mais um estímulo. Representaram-se peças de Plauto e Terêncio em Veneza, Ferrara, Mântua, Urbino, Siena e Roma, tendo a antiga tradição dos clássicos sobrevivido durante séculos e contribuído para formar novamente o teatro secular. Em 1486, o *Menaechmi* de Plauto foi apresentado pela primeira vez na Itália; a transição do drama antigo para a Renascença ficou assim completamente preparada. Em fins do século XV, o drama religioso deixou de despertar interesse nas classes cultas da Itália; começaram a predominar os temas pagãos quando dramaturgos nativos, tais como Bibbiena, Maquiavel, Ariosto e Aretino puseram-se a escrever peças teatrais; faziam-no no estilo de ribalta de Plauto e longe estavam suas peças de ser do gênero das histórias de Maria e Jesus, que tanto haviam sido apreciadas em outros tempos. Todas aquelas cenas da comédia italiana, todos os enredos superficiais que giravam sobre confusão de sexos, identidades e classes, todos os mesmos personagens, inclusive alcoviteiros e prostitutas, com que Plauto agradara à ralé, todas aquelas peças grosseiras e plebéias, reapareceram nas comédias italianas.

A despeito da preservação das peças de Sêneca e recuperação dos dramas gregos, a tragédia jamais conseguira firmar-se no palco da Renascença. As próprias classes altas desejavam divertir-se e não entregar-se a coisas profundas; mostravam-se sem entusiasmo ante a *Sophonisba* (1515) de Gian Trissino e a *Rosamunda* de Giovanni Rucellai; esta última havia sido representada naquele mesmo ano nos jardins de Rucellai, em Florença, perante o Papa Leão X.

Foi desventura da comédia italiana o fato de ela se ter formado quando a moral do povo se encontrava em seu mais baixo nível. Que tais peças, como a *Calandra* de Bibbiena e a *Mandrágora* de Maquiavel, pudessem satisfazer o gosto das classes altas da Itália, até mesmo na culta cidade de Urbino, e serem representadas diante dos papas sem que levantassem qualquer protesto, vem revelar mais uma vez como a liberdade dos intelectuais pode ser compatível com a degradação moral. Ao surgir a Contra-Reforma com o Concílio de Trento (1545), a moral do clero e dos leigos começou a passar por severa censura, tendo sido banida das recreações da sociedade italiana a comédia da Renascença.

X. A MÚSICA

Constitui uma feição redentora da comédia italiana a apresentação de balés, pantomimas e concertos no intervalo dos atos, pois, em seguida ao próprio amor, era a música a principal recreação e consolo de todas as classes na Itália. Montaigne, viajando pela Toscana em 1581, "admirou-se de ver aldeões empunhando alaúdes e, ao lado deles, pastores recitando Ariosto de cor"; mas isso, acrescenta ele, "é o que se pode ver em toda a Itália".[98] Na pintura da Renascença, há centenas de quadros reproduzindo pessoas tocando música, desde os anjos com alaúdes aos pés da Madona, em um sem-número de Coroações, e os serafins de Melozzo em uma serenata, até à tranqüila exaltação do homem no cravo, em *O Concerto;* note-se o rapaz — o qual mal

acreditaríamos fosse o próprio pintor — na parte central de *As Três Idades do Homem*, de Sebastiano del Piombo. Também a literatura descreve-nos o quadro de um povo cantando ou tocando música em suas casas, em seus trabalhos, nas ruas, academias, mosteiros, conventos, igrejas, procissões, no entrudo, *trionfi* e desfiles, nas peças religiosas e seculares, nas passagens líricas e interlúdios de dramas, bem como em excursões, conforme as concebeu Boccaccio no *Decameron*. Os homens ricos mantinham uma variedade de instrumentos musicais em suas casas e organizavam saraus particulares. As mulheres formavam clubes para o estudo e exercício da música. A Itália era — e ainda é — apaixonada por essa grande arte.

Canções folclóricas floresceram em todos os tempos, e música mais elevada periodicamente se rejuvenescia naquela fonte; adaptaram-se melodias populares para madrigais complexos, hinos e até para a missa. "Em Florença", diz Cellini, "o povo costumava-se reunir, em noites de verão, nas ruas públicas", para cantar e dançar.[99] Cantores de praça pública — *cantori di piazza* — faziam ouvir suas melopéias ao som de belos alaúdes; o povo reunia-se para cantar *laudes*, hinos de louvores, à Virgem diante de seus altares nas ruas ou à margem das estradas. Em Veneza, canções de amor erguiam-se, no luar, de uma centena de gôndolas; homens apaixonados faziam, esperançosos, suas serenatas a tímidas raparigas, nas sombras místicas do labirinto de canais. Quase todo italiano sabia cantar, e muitos eram os que o faziam com doce harmonia. Centenas de canções daqueles tempos vieram até nós sob o pitoresco nome de *frottole* — pequenos frutos; eram geralmente curtas e, quase sempre, sobre o amor, arranjadas para uma soprano apoiada por tenor, contralto e barítono. Nos séculos anteriores, era a voz do tenor que "sustentava" a melodia, derivando-se daí o seu nome; já no século XV era a de soprano que a sustentava. Essa parte da melodia não necessitava de voz feminina; muitas vezes era cantada por menino ou em falsete por um adulto. (*Castrati* [eunucos ou efeminados] somente apareceram no coro papal em 1562.)[100]

Exigiam-se grandes conhecimentos de música entre as classes cultas. Castiglione exige de seu cortesão ou cavalheiro certa proficiência na música, "que, além de suavizar o espírito do homem, chega a amansar os próprios animais selvagens".[101] Esperava-se que toda pessoa de cultura soubesse ler música simples e pudesse acompanhar-se a si mesma com algum instrumento, e participar de uma audição musical improvisada.[102] Às vezes, reuniam-se pessoas para fazer uma *ballata*, a qual abrangia canções, danças e músicas instrumentais. As universidades, depois de 1400, ofereceram cursos e diplomas de música; havia centenas de academias musicais; Vittorino da Feltre fundou uma escola desse gênero, em Mântua, por volta do ano de 1425; nossos conservatórios assim são chamados porque, em Nápoles, muitos orfanatos (*conservatori*) eram empregados como escolas de música.[103] Propagou-se ainda mais essa arte com a adaptação de notas musicais impressas; por volta do ano 1476, Ulrich Hahn imprimiu, em Roma, um missal inteiro com tipos móveis para notas e linhas, e, em 1501, Ottaviano de Petrucci começou a imprimir comercialmente motetes e *frottole*.

Nas cortes, a música tinha mais proeminência que qualquer outra arte, salvo na que se relacionava com adornos para uso pessoal. Geralmente o governante escolhia uma igreja favorita, cujo coro passava a ser objeto de seus cuidados, pagava boas somas de dinheiro a fim de atrair para eles as melhores vozes e instrumentalistas da Itália, França e Borgonha; preparava novos cantores desde a infância, como, aliás, o fez Federigo em Urbino; esperava que os membros do coro participassem também das

cerimônias e festivais da corte. Guillaume Dufay, de Borgonha, foi quem dirigiu a música na corte dos Malatesta, em Rimini e Pesaro, e na capela do papa, em Roma, durante um quarto de século (1419-44). Galeazzo Maria Sforza organizou, por volta do ano de 1460, dois coros de capela e trouxe da França para eles Josquin Deprès, naquele tempo o mais célebre compositor da Europa ocidental. Lodovico Sforza, ao receber Leonardo em Milão, recebeu-o como músico; deve notar-se que Leonardo, ao ir de Florença àquela cidade, estava acompanhado de Atalante Migliorotti, famoso como músico e fabricante de instrumentos musicais. Um fabricante de liras, alaúdes, órgãos e cravos ainda mais famoso foi Lourenço Gusnasco, de Pavia, que fez de Milão uma de suas cidades residenciais. Havia grande número de cantores na corte de Lodovico: Narcisso, Testagrossa, Cordier de Flandres e Cristóforo Romano que foi castamente amado por Beatrice. Pedro Maria, da Espanha, dirigiu concertos no palácio e também para o povo, e Franchino Gaffuri fundou uma escola de música, em Milão, a qual se tornou muito célebre; lecionou nela. Isabella d'Este era muito afeiçoada à música; dela fez o principal tema das decorações de seu gabinete particular; ela mesma tocava vários instrumentos. Encomendou um clavicórdio a Lourenço Gusnasco, especificando que o teclado fosse sobremodo flexível ao toque, "pois nossas mãos são tão delicadas que não podemos tocar bem se as teclas forem muito duras".[104] Viviam, em sua corte, Marchetto Cara, o maior tocador de alaúde daquele tempo, e Bartolommeo Tromboncino. Este último compôs madrigais tão fascinantes que, tendo matado sua esposa infiel, não foi sequer punido; o caso foi relegado ao esquecimento.

Até nas catedrais, igrejas, mosteiros e conventos a música ressoava. Em Veneza, Bolonha, Nápoles e Milão, as freiras cantavam as Vésperas de modo tão comovedor que multidões afluíam para ouvi-las. Sisto IV organizou o famoso coro da Capela Sistina; Júlio II deu à basílica de São Pedro a *capella Iulia* — coro da capela de Júlio — o qual preparava cantores para o da Capela Sistina. Foi o ápice da arte musical do mundo latino na Renascença. Nele entraram os maiores cantores de todos os países católicos romanos. O canto simples ainda predominava na música de igreja; mas, num e noutro lugar, a *ars nova* da França — uma forma de contraponto complexo — foi preparando o terreno nos coros de Roma e semeando o caminho para Palestrina e Victoria. Em outros tempos, era o órgão o único instrumento permissível a servir de acompanhamento ao coro, porém, já no século XVI, uma variedade de instrumentos começou a participar também da música de igreja a fim de lhe proporcionar certa graça e realce nas execuções dos seculares. Adrian Willaert de Bruges, o mestre flamengo, presidiu, no templo de São Marcos, em Veneza, o coro durante 35 anos; preparou-o para grandes execuções, as quais chegavam a causar inveja em Roma. Antônio Squarcialupi organizou, em Florença, uma Escola de Harmonia, da qual Lourenço foi um dos membros. Antônio dirigiu o coro da catedral durante uma geração; a música daquele grande *duomo* silenciava todas as dúvidas da filosofia. Leão Battista Alberti era um céptico, mas quando ouvia os cânticos do coro, tornava-se um crente:

> Todas as outras espécies de cânticos cansam com a repetição; somente a música sacra jamais perde o seu encanto. Não sei como os demais ficam por ela afetados; mas, quanto a mim, digo que os hinos e salmos da igreja me produzem o próprio efeito para os quais se destinam; apaziguam todos os distúrbios da alma e inspiram certo langor inefável cheio de reverência para com Deus. Qual o coração humano tão rude que não se abrande ao ouvir os rítmicos altos e baixos daquelas vozes completas e verdadeiras que observam uma cadência tão doce e tão flexível? Asseguro-

> vos que jamais ouço, sem chorar, as palavras gregas (*Kyrie eleison*) que imploram a Deus auxílio contra nossas desventuras. Depois, costumo meditar também no poder que a música traz consigo para assim nos abrandar e consolar.[105]

A despeito de toda aquela popularidade, a música foi uma das artes em que a Itália se viu sobrepujada pela França durante a maior parte da Renascença. Desprovida das rendas do papado, em virtude da fuga dos papas para Avinhão, e com as cortes dos déspotas ainda sem cultura amadurecida, no século XIV, faltavam à Itália os recursos e o espírito para músicas mais elevadas. Ela produzia belos madrigais (palavra de tradição incerta), porém tais canções, modeladas nas dos trovadores provençais, eram colocadas em estrutura musical polifônica tão severamente regulada, que a forma desaparecia por sua própria rigidez.

O orgulho da música do *trecento* na Itália foi Francesco Landini, organista de São Lourenço, em Florença. Embora cego desde a infância, tornou-se um dos melhores e mais amados musicistas de seu tempo, homenageado como organista, tocador de alaúde, compositor, poeta e filósofo. Mesmo ele seguiu a escola da França; suas 200 composições seculares aplicaram às letras italianas a arte nova que havia arrebatado a França uma geração antes. Aquela *ars nova* era duplamente nova: aceitava o compasso binário assim como o compasso ternário que se exigia na música da Igreja, apresentando as notas de maneira mais complexa e flexível. O Papa João XXII, que costumava lançar suas invectivas contra todo mundo, acusou a *ars nova* de degenerada e cheia de fantasias; sua proibição contribuiu algum tanto para desencorajar o desenvolvimento da música na Itália. Contudo, João XXII não podia viver eternamente, se bem que, às vezes, parecesse possível; depois de sua morte, na idade de 90 anos (1334), a nova arte triunfou na música elevada da França e, logo depois, na Itália.

O coro papal, em Avinhão, era constituído de cantores franceses e flamengos. Voltando a Roma, o papado levou consigo grande número de compositores e cantores franceses, flamengos e holandeses; durante um século, aqueles artistas alienígenas e seus sucessores dominaram a música da Itália. No reinado de Sisto IV, todos os cantores do coro papal procediam de países transalpinos. No século XV, eram ainda os estrangeiros que exerciam supremacia na música das cortes. Quando Squarcialupi morreu (*ca.* 1475), Lourenço escolheu um holandês, Heinrich Ysaac, para seu sucessor como organista da catedral de Florença. Ysaac escreveu música para alguns dos *canti carnascialeschi* e para as poesias de Policiano, bem como ensinou o futuro Leão X a amar — até mesmo a compor — canções francesas.[106] Da mesma maneira que se tinham recitado, em outros tempos, na Itália, as baladas dos trovadores, foram também cantadas, durante algum tempo, as canções da França.

Esta invasão da Itália por musicistas franceses, antecedendo em um século a dos exércitos de França, produziu, por volta de 1520, uma revolução na música italiana. Pois aqueles homens que procediam do norte — e os italianos que eram formados por eles — achavam-se mergulhados na *ars nova* e aplicavam-na no musicar a poesia lírica da Itália. Encontraram em Petrarca, Ariosto, Sannazaro e Bembo — e mais tarde em Tasso e Guarini — versos encantadores que clamavam por música; realmente, não fora sempre o fim da poesia algo que se pudesse, pelo menos, recitar ou, mesmo, cantar? O *canzoniere* (cancioneiro) de Petrarca já havia atraído os músicos; todos os seus versos foram musicados, algumas estâncias uma dezena de vezes ou mais; as poesias de Petrarca foram as que mais se musicaram na literatura mundial. Havia pequenas

poesias de autores desconhecidos, de sentimento simples, porém que faziam vibrar as cordas de todos os corações e convidavam ao acompanhamento de todos os instrumentos.

> Dando-se e trocando-se folhas e flores,
> Vi belas jovens sob árvores ao calor,
> Tecendo guirlandas com contos de amor.
> Naquela doce irmandade a mais bela
> Olhou-me, e suave murmurou: "Tome!"
> Amando, perdido, fiquei mudo, ali.
> Minh'alma ela leu e a guirlanda me deu;
> Portanto até à morte serei sempre seu.[107]

Os compositores aplicavam a tais versos toda a música complexa do motete: a polifonia, na qual todas as quatro partes — cantadas por quatro ou oito vozes — eram de igual valor, ao invés de três partes secundarem apenas uma; toda a complexa sutileza do contraponto e da fuga tecia os quatro lances independentemente do som e, com eles, formava uma doce corrente de harmonia. (O termo contraponto surgiu por volta de 1300 como *punctum contra punctum* — ponto contra ponto — nota contra nota; naquele tempo, as notas eram indicadas por pontos.) Assim surgiu o madrigal italiano no século XVI — uma das mais belas flores da arte da Itália. Ao tempo de Dante, a música havia sido uma serva da poesia; ela passou a ser depois uma verdadeira associada; não obscurecia as palavras nem apagava o sentimento; ao contrário, unia-os, fazendo vibrar duplamente o coração e deleitando, ao mesmo tempo, o espírito educado com sua habilidade técnica.

Quase todos os grandes compositores da Itália do século XVI, até mesmo Palestrina, aplicavam, vez por outra, a sua arte ao madrigal. Philippe Verdelot, francês que vivia na Itália, e Costanza Festa, italiano, disputam a honra de terem sido os primeiros criadores daquela nova forma, entre os anos de 1520 e 1530; logo depois deles, vem Arcadelt — um flamengo, residente em Roma — mencionado por Rabelais.[108] Em Veneza, Adrian Willaert, chefe do coro do templo de São Marcos, compôs, em suas horas de lazer, os mais belos madrigais de seu tempo.

Geralmente o madrigal era cantado sem acompanhamento de instrumentos. Numerosos eram os instrumentos musicais, mas somente o órgão é que ousava competir com a voz humana. A música instrumental foi-se desenvolvendo aos poucos nos primeiros anos do século XVI, brotando de formas que a princípio se destinavam a danças e coros; assim, a pavana, o *saltarello* e a sarabanda passaram dos acompanhamentos de dança para peças instrumentais, a sós ou em *suíte,* e a música para o madrigal, tocada sem canções, tornou-se a *canzone* instrumental, o progenitor distante da sonata[109] e, portanto, da sinfonia.

O órgão, no século XIV, já se encontrava quase tão desenvolvido quanto hoje. O teclado de pedal apareceu na Alemanha e nos Países Baixos, naquele tempo, tendo sido logo adotado na França e na Espanha; a Itália só veio a adotá-lo no século XVI. A maior parte dos grandes órgãos tinha dois ou três teclados, com uma variedade de registros e dispositivos de ligação. Os grandes órgãos das igrejas eram verdadeiras obras de arte, projetados, esculpidos e pintados por verdadeiros mestres. Aquele mesmo amor pela forma via-se também na feitura de outros instrumentos musicais. O alaúde — instrumento favorito do lar — era construído de madeira e marfim, em forma de

pêra, com os orifícios do som observando um gracioso desenho, e o braço dividido por relevos de prata ou latão e terminando em um cravelhame em ângulo reto. Um quadro que enlevava muitos italianos sensíveis era uma bonita mulher tocando alaúde. A harpa, a cítara, o saltério e a guitarra eram também instrumentos favoritos.

Para os que preferiam os instrumentos de arco, havia violas de vários tamanhos, inclusive a *viola da braccio* tenor que se mantinha no braço, e a *viola da gamba,* de tom baixo, que se apoiava contra a perna. Esta última veio a ser mais tarde o violoncelo. A viola tornou-se, por volta de 1540, o violino propriamente dito. Os instrumentos de sopro eram menos populares que os de corda; a Renascença opôs a mesma objeção de Alcibíades contra a modalidade de se fazer música soprando as bochechas; contudo, havia flautas, pífaros, gaitas de foles, trombetas, flajolés e oboés. Instrumentos de percussão — tambores, pandeiros, címbalos, tamborins e castanholas — partipavam barulhentamente do conjunto. Todos os instrumentos musicais da Renascença eram de origem oriental, salvo o teclado que se acrescentou a outros instrumentos, além do órgão, a fim de se ferir ou puxar as cordas. O mais antigo dos instrumentos de teclado era o clavicórdio (*clavis* significa chave) que apareceu no século XII e ressurgiu nos dias de Bach; nele, as cordas eram atacadas com pequenas tangentes de latão movimentadas pelas teclas. No século XVI, foi ele sobrepujado pelo *clavicembalo* — cravo — cujas cordas eram atacadas por meio de pontas de penas ou couro colados a dispositivos de madeira que se erguiam quando se abaixavam as teclas. Variantes do cravo, encontramos a virginal, um instrumento inglês, e a espineta italiana.

Todos aqueles instrumentos encontravam-se ainda subordinados à voz; os grandes virtuosos da Renascença eram cantores. Contudo, no batismo de Alfonso de Ferrara, em 1476, fala-se em uma festa no Palácio Schifanoia, na qual foi realizado um concerto por trombeteiros, flautistas e tocadores de tamborim em número de 100. No século XVI, a *Signoria* de Florença empregou uma regular banda de musicistas, de que fazia parte Cellini. Realizaram-se concertos de vários instrumentos naquele período, mas eram destinados apenas a alguns poucos aristocratas. Por outro lado, as execuções instrumentais de solistas eram apreciadas pelo povo quase com fanatismo. Os homens costumavam ir à igreja mais para ouvir um grande organista, como Squarcialupi ou Orcagna, do que para assistir propriamente à missa. Quando Pietro Bono tocava alaúde na corte de Borso, em Ferrara, as almas dos ouvintes mergulhavam em outro mundo, dizia-se.[110] Os grandes executantes eram os favoritos de uma era em que não se pedia fama à posteridade, mas que a recebiam antes de sua morte.

A teoria musical achava-se uma geração atrasada na prática: os executantes fizeram inovações que foram condenadas pelos professores, porém, após muitos debates, foram elas aprovadas. Entrementes, formularam-se princípios de polifonia, contraponto e fuga para melhor facilidade do ensino e transmissão. A grande feição musical da Renascença não era a teoria, tampouco os progressos da ordem técnica, mas, sim, a crescente secularização da música. No século XVI, já não era mais a música religiosa que entrava na senda do progresso e das experiências, porém, a música dos madrigais e das cortes. Colocando-se ao lado da filosofia e literatura, e refletindo o aspecto pagão da arte da Renascença e o abandono da moral, a música da Itália do século XVI escapou do domínio eclesiástico e foi procurar inspiração nas poesias de amor; resolveu-se, por algum tempo, no triunfo de Eros, o antigo conflito que havia entre a religião e o sexo. Findara-se o reinado da Virgem e começara a supremacia da mulher. Mas em ambos os reinados a música era sempre a serva da rainha.

XI. PERSPECTIVA

Era a moral da Itália da Renascença realmente pior que a de outros países ou de outros tempos? É difícil estabelecer comparações, uma vez que todos os testemunhos são selecionados. A era de Alcibíades, em Atenas, exibiu muita coisa da imoralidade da Renascença no tocante a relações sexuais e chicanas políticas; praticavam-se abortos em grande escala e cultivavam-se cortesãs eruditas; haviam libertado simultaneamente a inteligência e os instintos; e, antecipando-se a Maquiavel, sofistas, como Trasíbulo, em a *República* de Platão, atacaram a moralidade tachando-a de fraqueza. Talvez (pois nessas questões nos vemos limitados a vagas impressões) na Grécia clássica houvesse menos violência privada que na Itália da Renascença e um pouco menos de corrupção na religião e na política. Vamos encontrar durante todo um século da história romana — desde César até Nero — uma corrupção no governo e descalabro no casamento muito maiores que na Renascença; mas mesmo naquela época ainda havia muitas virtudes estóicas no caráter romano; César, com toda a sua capacidade de suborno e amor, não deixou de ser ainda assim o maior general em uma nação de generais.

O individualismo da Renascença constituía outra feição de sua vivacidade intelectual, mas longe estava de poder comparar-se com o espírito comum da Idade Média, em questões de moral e política. As fraudes, traições e crimes políticos provavelmente assolaram a França, a Alemanha e a Inglaterra, nos séculos XIV e XV, tanto quanto a Itália, mas esses países tiveram a prudência de não produzir um Maquiavel para explicar e expor os princípios de sua ciência de governar um Estado. Os hábitos, não a moral, eram mais rudes ao norte dos Alpes do que ao sul, salvo em uma pequena classe, na França — nisso exemplificado pelo Cavaleiro Bayard e Gaston de Foix — que ainda retinha o que havia de melhor na cavalaria. Em uma oportunidade igual, os franceses não deixavam de entregar-se ao adultério tanto quanto os italianos; observa-se a presteza com que adquiriram a sífilis; note-se a confusão dos sexos nos *fabliaux;* contem-se as 24 amantes do duque Filipe de Borgonha e as Agnès Sorel e as Diane de Poitiers dos reis de França; leia-se Brantôme.

A Alemanha e a Inglaterra, nos séculos XIV e XV, eram demasiado pobres para poder rivalizar com a Itália em imoralidade. Os viajantes daqueles países ficaram, portanto, surpreendidos com a liberdade da vida dos italianos. Lutero, visitando a Itália em 1511, tinha chegado à conclusão de que "se há um inferno, então Roma se acha construída sobre ele, e isso eu ouvi naquela própria cidade".[111] Ninguém ignora o julgamento que Roger Ascham, o erudito inglês, pronunciou depois de sua visita à Itália por volta do ano de 1550.

> Eu mesmo estive na Itália certa vez, mas agradeço a Deus de ter sido apenas de nove dias a minha estada ali; mesmo naquele breve tempo, vi, em uma só cidade, mais liberdade para com os pecados que em nossa nobre cidade de Londres no decorrer de nove anos. Vi que havia ali tanta liberdade para se pecar sem que houvesse punição e reparo por parte dos homens como na cidade de Londres para se escolher, sem censura, o que um homem deve usar como calçado.[112]

E ele cita, como provérbio já firmado, um ditado popular: *Inglese Italianato è un diavolo incarnato* (Um inglês italianado é um diabo encarnado).

Conhecemos a corrupção da Itália melhor que a da Europa trasalpina porque nossos conhecimentos sobre a Itália são maiores, e também porque o mundo leigo italiano pouco se esforçava por dissimular sua imoralidade, chegando, às vezes, a escrever livros em defesa dela. Maquiavel, que escreveu um desses livros, considerava a Itália "mais corrupta que todos os demais países, seguindo-se-lhe a França e a Espanha";[113] ele admirava os alemães e os suíços por possuírem ainda muitas das virtudes da antiga Roma. Podemos mais ou menos concluir que a Itália era mais imoral porque era mais rica, mais fraca em matéria de governo e de leis e mais adiantada no desenvolvimento intelectual, o que costuma provocar certo abandono da moral.

Os italianos fizeram alguns esforços louváveis no sentido de reprimir a licenciosidade dos costumes. O mais inútil de tais esforços foram os regulamentos que, em quase todos os Estados, proibiam a extravagância despudorada dos trajes; a vaidade do homem e da mulher sobrepunha-se, porém, às determinações da lei. Os papas investiam contra a imoralidade, mas eram, em alguns casos, arrastados pela corrente; suas tentativas de dar um fim aos abusos na Igreja ficavam anuladas pela inércia ou pelos próprios interesses do clero; eles mesmos não eram tão maus como os historiadores apaixonados os pintavam; contudo, viviam mais preocupados em restabelecer o poder político do papado do que em restabelecer a integridade moral da Igreja. "Em nossos tempos corruptos," disse Guicciardini, "louva-se a bondade de um sumo pontífice quando ele não sobrepuja em maldade os demais homens."[114] Grandes pregadores daquele tempo, homens como São Bernardino de Siena, Roberto da Lecce, San Giovanni da Capistrano e Savonarola, fizeram corajosas tentativas para levar a efeito uma reforma. Seus sermões e ouvintes constituíram parte da feição e caráter daquela época. Eles denunciaram os vícios com pormenores muito vivos, o que contribuiu para sua popularidade; persuadiram os litigantes a renunciar à vingança e a viver em paz; induziram governantes a perdoar os devedores insolventes e a permitir o retorno dos exilados, e fizeram com que pecadores contumazes voltassem a receber os sacramentos, os quais, havia muito, tinham relegado ao esquecimento.

Mesmo aqueles vigorosos pregadores fracassaram. Os instintos que se tinham formado através de 100.000 anos de caça e selvageria haviam reaparecido através da frágil camada de uma moralidade que tinha perdido o apoio da crença religiosa, da autoridade constituída e da lei. A grande Igreja que outrora dominara os reis já não podia mais governar ou purificar-se. A destruição da liberdade política em um Estado após outro havia entorpecido o espírito cívico que emancipara e enobrecera as comunas medievais; onde houvera cidadãos, havia agora apenas indivíduos. Excluídos do governo e embriagados pela riqueza, os homens voltavam-se para os prazeres. Os invasores estrangeiros foram surpreendê-los nos braços de sereias. As cidades-estado haviam durante dois séculos dirigido suas forças, sutilezas e traições umas contra as outras; era-lhes agora impossível unir-se contra o adversário comum. Pregadores, como Savonarola, a cujos pedidos de reforma não se atendia, clamaram para que os céus julgassem a Itália, e predisseram a destruição de Roma e a dissolução da Igreja.[115] A França, a Espanha e a Alemanha, cansadas de enviar tributos para financiar as guerras dos Estados Papais e o luxo da vida dos italianos, contemplavam, assombradas e cobiçosas, uma península tão despida de vontade e força e, ao mesmo tempo, tão bela e rica. As aves de rapina começaram a reunir-se para se banquetearem sobre a Itália.

papa eram mais severas do que as do Estado, vamos encontrar a hierarquia apoiando

CAPÍTULO XXI

O Colapso Político

1494—1534

I. A FRANÇA DESCOBRE A ITÁLIA: 1494-5[1]

LEMBREMO-NOS da situação da Itália em 1494. As cidades-estado haviam-se desenvolvido com a ascensão de uma classe média que se tinha enriquecido com a criação e direção do comércio e da indústria. Elas haviam perdido sua liberdade individual devido à incapacidade de seus governos semidemocráticos de manter a ordem em meio a litígios de famílias e conflitos de classes. Sua economia permanecera local em sua estrutura, muito embora seus navios e produtos se estendessem para portos distantes. Faziam concorrência entre si mais acirradamente que com Estados estrangeiros; não ofereciam resistência organizada à expansão do comércio dos franceses, alemães e espanhóis em regiões outrora dominadas pela Itália. Conquanto fosse esta última o berço do homem que descobrira novamente a América, fora, no entanto, a Espanha que o financiara; o comércio seguiu a esteira de seus navios e o ouro acompanhou-lhe a volta; as nações do Atlântico floresceram, e as do Mediterrâneo cessaram de ser a terra favorecida da vida econômica do homem branco. Portugal estava enviando seus navios às Índias e à China, contornando a África, em sua rota, evitando assim as dificuldades com os muçulmanos no Oriente Próximo e Oriente Médio; até mesmo os alemães preferiam efetuar suas remessas à Itália através das embocaduras do Reno ao invés de fazê-lo pelos Alpes. Países que, durante um século, haviam comprado produtos de lã italianos, estavam agora a fabricá-los; outros que haviam pago juros aos banqueiros da Itália começaram a formar seus próprios financistas. Os dízimos, as anatas, o dinheiro de São Pedro, os pagamentos de indulgência e as moedas dos peregrinos constituíam agora a principal contribuição econômica da Europa transalpina à Itália; logo depois uma terça parte da Europa iria desviar esse afluxo de dinheiro. Naquela geração, em que a riqueza acumulada da Itália erguera suas cidades com os maiores esplendores e arte, o país viu-se economicamente condenado.

A Itália viu-se também condenada politicamente. Conquanto permanecesse dividida pelas lutas e concorrência de suas cidades-estado, a criação de uma economia nacional ia formando e financiando, em outras sociedades européias, a transição dos principados feudais para o Estado monárquico. A França unificara-se sob o governo de Luís XI, reduzindo seus barões a cortesãos e seus burgueses a patriotas; a Espanha unificara-se com o casamento de Fernando de Aragão com Isabel de Castela e ao conquistar Granada, bem como ao cimentar a unidade religiosa com sangue; a Inglaterra

unira-se também sob o governo de Henrique VII, e a Alemanha, conquanto estivesse quase tão fragmentada quanto a Itália, reconhecera um só rei e imperador e, de quando em vez, fornecia-lhe dinheiro e soldados para guerrear um ou outro Estado italiano. A Inglaterra, a França, a Espanha e a Alemanha tinham organizado exércitos nacionais, formados de seus próprios povos; sua aristocracia fornecia os cavaleiros e a direção. As cidades italianas possuíam pequenas forças de mercenários que encontravam estímulo apenas na pilhagem, e eram dirigidas por *condottieri* que se vendiam a quem mais desse. Essas forças afinal se interessavam mais em salvar a própria pele. Bastava uma só batalha para revelar à Europa o quanto se achava indefesa a Itália.

Metade das cortes européias envolvia-se em intrigas diplomáticas para se apoderar daqueles grandes despojos. A França foi a primeira a reivindicar direitos e com muitas razões. Giangaleazzo Visconti havia dado sua filha Valentina em casamento (1387) a Luís, primeiro duque de Orléans, e, como preço dessas confortáveis relações com a família real, reconhecera seu direito e o de sua descendência masculina de vir a ser seu sucessor no ducado de Milão, no caso que houvesse falta de descendentes masculinos diretos, o que se verificou com a morte de Filippo Maria Visconti (1447). Seu genro, Francesco Sforza, apoderou-se de Milão pelo direito que lhe conferia o casamento com Bianca, filha de Filippo Maria. Mas Carlo, duque de Orléans, na qualidade de filho de Valentina, reivindicou Milão e acusou os Sforza de usurpadores, proclamando sua decisão de que se apoderaria da cidade na primeira oportunidade que surgisse.

Além disso — diziam os franceses — Carlos, duque de Anjou, havia recebido o reino de Nápoles do Papa Urbano IV (1266), como recompensa por ter defendido o papado contra os reis Hohenstaufen; Joana II havia legado o reino a René d'Anjou (1435); Afonso I de Aragão reivindicou-o pelo fato de ela o ter adotado temporariamente como filho, e estabelecera, pela força, a casa de Aragão no trono napolitano. René tentou reconquistar o reino, mas fracassou; seus direitos legais passaram, por sua morte, a Luís XI, rei de França. Em 1482, o Papa Sisto IV, desentendendo-se com Nápoles, convidou Luís XI para que conquistasse esse reino, "o qual lhe pertence", disse. Mais ou menos naquele tempo, Veneza, que se via em guerra com uma liga de Estados italianos, pediu, em desespero de causa, a Luís XI que atacasse Nápoles ou Milão, preferivelmente a ambos. Luís estava atarefado com a unificação da França; mas seu filho Carlos VIII, que herdara seus direitos sobre Nápoles, foi todo ouvidos aos exilados de Angevin e Nápoles, que se achavam em sua corte; percebeu que a coroa napolitana estava ligada à da Sicília que, por sua vez, arrastava a de Jerusalém. Concebeu, pois, ou recebeu de alguém a idéia de conquistar Nápoles e Sicília, fazer-se coroar rei de Jerusalém e chefiar depois uma Cruzada contra os turcos. Em 1489, Inocêncio VIII, debatendo-se com Nápoles, ofereceu este reino a Carlos, se ele fosse conquistá-lo. Alexandre VI (1494) proibiu a Carlos, sob pena de excomunhão, de atravessar os Alpes; mas o inimigo de Alexandre, o cardeal Giuliano della Rovere — que mais tarde, como Papa Júlio II, haveria de guerrear para expulsar os franceses da Itália — procurou Carlos em Lião e instou para que ele invadisse a Itália e depusesse Alexandre. Savonarola acrescentou outro convite, esperando que Carlos depusesse Piero dei Médici, em Florença, e Alexandre, em Roma; muitos florentinos concordaram com o frade. Finalmente, Lodovico de Milão, temendo um ataque de Nápoles, ofereceu a Carlos passagem livre pelo seu território, toda vez que ele empreendesse uma campanha contra Nápoles.

Encorajado assim por metade da Itália, Carlos preparou-se para a invasão. Com o

intuito de proteger seus flancos, cedeu o Artois e o Franco Condado a Maximiliano da Áustria, o Roussillon e Cerdagne a Fernando da Espanha, e pagou uma grande soma a Henrique VII para que este renunciasse aos direitos dos ingleses sobre a Bretanha. Em março de 1494, reuniu seu exército em Lião: 18.000 cavaleiros e 22.000 infantes. Foi enviada uma frota a Gênova a fim de assegurar aquela cidade para a França; em 8 de setembro, ela reconquistou Rapallo a uma força napolitana que ali havia desembarcado; a sanguinolência daquele primeiro encontro surpreendeu à Itália que estava acostumada a matanças mais razoáveis. Carlos e seu exército atravessaram, naquele mês, os Alpes e detiveram-se em Asti. Lodovico de Milão e Ercole de Ferrara para ali seguiram a fim de se encontrarem com ele. Lodovico emprestou-lhe fundos para a campanha. Carlos apanhou varíola, o que transtornou, por algum tempo, seus planos. Restabelecendo-se, atravessou com suas tropas Milão e entrou na Toscana. As fortalezas das fronteiras florentinas poderiam ter-lhe resistido, mas Piero dei Médici preferiu ir pessoalmente render-se a ele, no que foi seguido por Pisa e Livorno. Em 17 de novembro, Carlos e metade do exército desfilaram por Florença; a população admirou aquela cavalgada sem precedentes na história, queixou-se dos pequenos furtos cometidos pela soldadesca, porém notou, com certo alívio, que eles se tinham abstido de fazer saques. Em dezembro, Carlos prosseguiu sua marcha em direção a Roma.

Já vimos o encontro do rei com o Papa sob o ponto de vista de Alexandre. Carlos portou-se com moderação: pediu apenas passagem livre pelo Lácio para seu exército, a custódia de Djem, que se achava prisioneiro do papado (o qual poderia ser usado como pretendente e aliado em uma campanha contra os turcos), e a entrega de César Bórgia, como refém. Alexandre concordou; o exército avançou para o sul (25 de janeiro de 1495); Bórgia conseguiu escapar logo depois, e Alexandre viu-se livre para poder reformar as linhas de sua diplomacia.

Em 22 de fevereiro, Carlos entrou triunfante em Nápoles, sob um dossel de pano bordado de ouro carregado por quatro nobres napolitanos, e debaixo das aclamações do povo. Demonstrou sua apreciação, reduzindo os tributos e perdoando àqueles que se tinham oposto à sua vinda, e, a pedido dos barões que dominavam o interior, reconheceu a instituição da escravatura. Julgando-se seguro, tratou de gozar o clima e o cenário; escreveu, cheio de entusiasmo, ao duque de Bourbon uma carta, na qual enaltecia os jardins que cercavam sua residência, onde — disse — faltava apenas uma Eva para se tornar um paraíso. Mostrou-se maravilhado com a arquitetura, escultura e pintura na cidade e planejou levar consigo para a França uma plêiade de artistas; entrementes, embarcou para a França uma boa carga de objetos de arte roubados. Ficou tão encantado por Nápoles, que se esqueceu de Jerusalém e da Cruzada.

Enquanto perdia tempo em Nápoles e seu exército desfrutava as mulheres nas ruas, saboreando bons guisados e espalhando a sífilis, pruridos de revolta começaram a vir à tona. Os napolitanos da nobreza, ao invés de serem recompensados por tê-lo auxiliado a depor o rei, ficaram, em muitos casos, privados de suas propriedades, as quais foram entregues aos antigos senhores de Angevin e utilizadas também para pagamento das dívidas de Carlos para com seus servidores; todos os cargos estatais foram dados aos franceses, dos quais nada se obtinha, salvo mediante suborno e sob condições que ultrapassavam os próprios hábitos dos napolitanos; o exército de ocupação agravou ainda mais a situação humilhante demonstrando abertamente seu desprezo pelo povo italiano; em poucos meses os franceses tornaram-se odiados; o povo começou a aguardar pacientemente uma ocasião de poder expulsar os invasores.

Em 31 de março de 1495, o volúvel Alexandre, juntamente com Lodovico, já então arrependido, e mais o invejoso Maximiliano e o prudente Senado de Veneza formaram uma liga para a defesa da Itália. O rei Carlos, desfilando pela cidade de Nápoles, empunhando um cetro e uma bola — presumivelmente o globo — levou um mês para perceber que estavam levantando um exército contra ele com aquela nova aliança. Em 21 de maio, deixou Nápoles a cargo de seu primo, o conde de Montpensier, e conduziu metade do exército rumo ao norte. Em Fornovo, à margem do Rio Taro, no território de Parma, seus 10.000 soldados encontraram a passagem bloqueada por forças aliadas, num total de 40.000 homens, comandadas por Gianfrancesco Gonzaga, marquês de Mântua. Ali, em 5 de julho de 1495, verificou-se a primeira prova real dos franceses na luta contra as armas e a tática dos italianos. Gonzaga, conquanto lutasse com bravura, dirigiu mal suas forças, de modo que apenas metade delas chegou a tomar parte na batalha; os italianos não se achavam mentalmente preparados para lutar com guerreiros que não lhes davam quartel, e muitos deles trataram logo de fugir; o Cavaleiro de Bayard, um rapaz de 20 anos, ofereceu a seus homens um belo exemplo com sua indômita coragem; até o rei batalhou valentemente. O final da luta tornou-se incerto; ambos os lados reivindicaram para si a vitória; os franceses perderam seu trem de bagagens, mas ficaram senhores do campo de batalha e, durante a madrugada, marcharam, sem que encontrassem resistência, rumo a Asti, onde Luís, terceiro duque de Orléans, esperava-os com reforços. Carlos regressou à França em outubro. Voltava com a reputação manchada por aquela refrega, porém com a pele ainda salva.

Os resultados territoriais daquela invasão foram insignificantes. Gonzaga, o "Grande Capitão", expulsou os franceses de Nápoles e da Calábria e restaurou a dinastia dos aragoneses na pessoa de Federigo III (1496). Os resultados indiretos, porém, foram infindáveis. Provou-se a superioridade do exército nacional ante as forças mercenárias. Os mercenários suíços constituíram exceção temporária; armados de lanças de 18 pés de comprimento e formados em sólidos batalhões, à semelhança de "ouriços", conseguiram muitas vitórias sobre a cavalaria; mas, tempos depois, em Marignano (1515), a artilharia, já então melhorada, veio destruir a invencibilidade daquela falange macedoniana. Foi provavelmente naquela guerra que se colocou pela primeira vez o canhão em carretas, o que lhe permitiu rápido manejo tanto para sua direção como para seu alcance;[2] as carretas eram puxadas por cavalos e não por bois (como até então era feito na Itália). Os franceses haviam posto em ação — diz Guicciardini — tal número de "peças de campo e de canhões demolidores como jamais se tinha visto na Itália".[3] Os cavaleiros franceses, descendentes dos heróis de Froissart, lutaram magnificamente em Fornovo; mas também eles logo haveriam de ceder seu lugar aos canhões. Os recursos da defesa, na Idade Média, sobrepujavam os do ataque e, com isso, desencorajavam a guerra; agora o ataque começava a sobrepor-se à defesa, o que ia tornando a guerra mais sangrenta. As guerras na Itália até então tinham atingido mais os campos do que o povo propriamente dito; eles agora iam ver toda a Itália devastada e ensangüentada. Os suíços viram, naquele ano de guerra, o quanto eram férteis as planícies da Lombardia; iriam depois disso invadi-la repetidas vezes. Os franceses souberam que a Itália se achava fragmentada, aguardando um conquistador. Carlos VIII vivia às voltas com seus amores e quase não pensava em Nápoles, mas seu primo e herdeiro era de estofo mais forte. Luís XII haveria de fazer uma nova tentativa.

II. RENOVA-SE O ATAQUE: 1496-1505

Maximiliano, "rei dos romanos" — isto é, dos alemães — proporcionou um pequeno entreato. Atormentava-lhe o pensamento o fato de que sua grande inimiga, a França, viesse a fortificar-se e levasse vantagem sobre ele, conquistando a Itália; ouvira falar no quanto eram ricas aquelas terras que não constituíam ainda um país, mas, sim, uma península. Tinha também seus direitos sobre a Itália; tecnicamente, as cidades da Lombardia ainda eram feudos do império, e ele, chefe do Sacro Império Romano, poderia legalmente dá-las a quem bem entendesse; na verdade, Lodovico não o havia subordinado com florins e outra Bianca para que lhe conferisse o ducado de Milão? Além disso, muitos italianos clamavam pelo seu auxílio: Lodovico e Veneza apelaram (1496) para que ele entrasse na Itália e os auxiliasse a resistir a um novo ataque dos franceses, de que se viam ameaçados. Atendeu ao apelo com numerosa tropa. Os venezianos, muito sutilmente, o convenceram a que atacasse Livorno, o desembarcadouro final de Florença, no Mediterrâneo, a fim de enfraquecer esta última, que se conservava ainda aliada da França e vivia em constante concorrência com Veneza. A campanha de Maximiliano fracassou devido à falta de uma coordenação e apoio adequados. Ele voltou para a Alemanha, já então algo mais prudente (dezembro de 1496).

Em 1498, o duque de Orléans foi coroado rei, recebendo o nome de Luís XII. Na qualidade de neto de Valentina Visconti não tinha esquecido os direitos de sua família sobre Milão; como primo de Carlos VIII, havia também herdado os direitos dos Anjou sobre Nápoles. No dia de sua coroação, assumiu, entre outros títulos, os de duque de Milão, rei de Nápoles e Sicília e imperador de Jerusalém. Com o propósito de preparar o caminho, renovou o tratado de paz com a Inglaterra e concluiu outro com a Espanha. A Veneza ele prometeu Cremona e as terras a leste de Adda, conseguindo assim que ela assinasse uma aliança com ele "a fim de fazer uma guerra em comum contra o duque de Milão, Lodovico Sforza, e contra os demais, exceto o papa de Roma, quando então restauraria Sua Majestade cristã no ducado de Milão, seu patrimônio por direito e antiguidade".[4] Um mês depois (março de 1499) fez acordo com os cantões suíços para lhe fornecerem soldados mediante um subsídio anual de 20.000 florins. Em maio, conseguiu que Alexandre VI entrasse na aliança, dando a César Bórgia uma noiva francesa de sangue real, a duquesa de Valentinois, e garantindo-lhe auxílio na reconquista dos Estados Papais. Lodovico sentiu-se impotente contra tal coalizão; fugiu para a Áustria; em três semanas, seu ducado foi tragado pelos reinos de Veneza e França; Luís entrou triunfante em Milão no dia 6 de outubro de 1499, sendo bem acolhido por quase toda a Itália, exceto Nápoles.

Na verdade, toda a Itália, com exceção de Veneza e Nápoles, passou a ficar sob o domínio ou influência dos franceses. Mântua, Ferrara e Bolonha apressaram-se a render-se a eles. Florença apegou-se à aliança com a França como sua única proteção contra César Bórgia. Fernando de Espanha, conquanto aparentado com a dinastia dos aragoneses, em Nápoles, fez, em Granada (11 de novembro de 1500), um pacto secreto com os representantes de Luís para a conquista de toda a Itália ao sul dos Estados Pontifícios. Alexandre VI, que precisava do auxílio dos franceses para a reconquista daqueles Estados, deu sua cooperação, expedindo uma bula, pela qual depunha Federigo III do trono de Nápoles e confirmava a partilha do reino entre a França e a Espanha.

Em julho de 1501, um exército francês, comandado pelo escocês Stuart d'Aubigny, César Bórgia e o favorito de Lodovico, o traidor Francesco di San Severino, atravessou a Itália até Cápua, cuja cidade conquistou e saqueou, avançando depois contra Nápoles. Federigo, vendo-se abandonado por todos, entregou a cidade aos franceses mediante um abrigo na França e uma pensão anual. Entrementes, *el gran capitán*, Gonzalo de Córdoba, conquistava a Calábria e a Apúlia para Fernando e Isabel; e Ferrante, filho de Federigo, que havia entregue Tarento, após Gonzalo ter garantido sua liberdade, foi enviado prisioneiro à Espanha a pedido de Fernando. Quando o exército espanhol entrou em contato com os franceses nas divisas de Apúlia e Abruzos, surgiram disputas sobre as linhas limítrofes das duas regiões. Para alívio de Alexandre, a Espanha e a França entraram em guerra ao procurar fazer a partilha dos despojos (julho de 1502). "Se Deus não tivesse lançado a discórdia entre a França e a Espanha, não sei onde estaríamos agora",[5] comentou o Papa com o embaixador veneziano.

A sorte daquela nova guerra foi, durante algum tempo, favorável aos franceses. As forças de d'Aubigny invadiram quase todo o sul da Itália; Gonzalo encerrou suas tropas em Barletta, uma cidade fortificada. Ocorreu ali um incidente que deu certo brilho àquela lúgubre guerra (13 de fevereiro de 1503). Enfurecido com o comentário que um oficial francês fizera de que os italianos eram efeminados e pusilânimes, o comandante de um regimento italiano, no exército espanhol, desafiou 13 franceses a que lutassem contra 13 de seus homens. O desafio foi aceito; interrompeu-se a guerra, e os exércitos inimigos postaram-se como espectadores da peleja. Os 13 franceses tombaram feridos na luta e foram aprisionados. Gonzalo, com seu cavalheirismo espanhol que muitas vezes rivalizava com a crueldade dos de sua raça, pagou do próprio bolso o resgate dos prisioneiros e mandou-os de volta para o exército deles.[6]

O incidente restabeleceu o moral das tropas do grande capitão; eles saíram de Barletta, derrotaram e dispersaram os sitiantes e venceram novamente os franceses em Cerignola. A 16 de maio de 1503, Gonzalo entrou em Nápoles sem encontrar resistência e foi aclamado pela população; na verdade, sempre se pode contar com esta última para se aplaudir o vencedor. Luís XII enviou outro exército contra ele; Gonzalo enfrentou as novas forças nas margens do Rio Garigliano e desbaratou-as (29 de dezembro de 1503); nessa derrota, Piero dei Médici, ao fugir com os franceses, morreu afogado. Gonzalo sitiou depois Gaeta, a última fortaleza dos franceses no sul da Itália. Ofereceu-lhes condições generosas, que os sitiados logo aceitaram (1º de janeiro de 1504). A lealdade com que ele manteve aquelas condições depois que os franceses foram desarmados fez com que eles o chamassem *le gentil capitaine*, tal a admiração que lhes causara aquela quebra de precedentes.[7] Com o tratado de Blois (1505), Luís salvou um pouco o seu prestígio, transferindo seus direitos sobre Nápoles para sua parenta Germaine de Foix, a qual devia, porém, casar-se com Fernando, que tinha enviuvado, e dar-lhe Nápoles como dote seu. As coroas de Nápoles e Sicília foram acrescentadas às que o insaciável Fernando já possuía. O reino de Nápoles permaneceu assim até 1707, como território dependente da Espanha.

III. A LIGA DE CAMBRAI: 1508-16

Grande parte da Itália ficou depois sob o domínio dos estrangeiros: a parte sul passou para a Espanha; a do noroeste, de Gênova, passando por Milão, até as imediações de Cremona ficara sob o domínio de França; os pequenos principados tinham-se su-

jeitado também ao domínio desta última; apenas Veneza e o papado estavam relativamente independentes e viviam em guerras intermitentes pela posse das cidades da Romagna. Veneza ansiava por conseguir novos mercados no continente, bem como recursos para compensá-la do que havia perdido para os turcos, ou da ameaça que pesava sobre as rotas do Altântico para a Índia; ela se aproveitou da morte de Alexandre e da doença de César Bórgia para conquistar Faenza, Ravena e Rimini; Júlio II propôs-se a reconquistar essas cidades. Em 1504, ele persuadiu Luís e Maximiliano a pôr um fim às suas desavenças e a aliar-se a eles a fim de atacarem Veneza e partilharem entre si as possessões desta última no continente.[8] Maximiliano mostrou-se interessado, mas nada resultou dos entendimentos, dada a precariedade de seus recursos financeiros. Júlio continuou, porém, insistindo na empresa.

No dia 10 de dezembro de 1508, tramou-se grande conspiração, em Cambrai, contra Veneza. O imperador Maximiliano a ela se associou porque Veneza havia arrebatado ao domínio do império as cidades de Gorizia, Trieste, Pordenone e Fiume, desprezando também seus direitos sobre Verona e Pádua, além do que recusara tanto a ele como ao seu pequeno exército passagem livre para Roma por ocasião da coroação do Papa. Luís XII, por sua vez, ingressou na Liga por causa das disputas entre a França e Veneza sobre a partilha do Norte da Itália. Fernando da Espanha a ela se associou porque Veneza insistia em reter consigo Brindisi, Otranto e outros portos da Apúlia, os quais, durante séculos, haviam sido parte do reino de Nápoles; Veneza tinha-se apoderado daquelas cidades durante a situação crítica de Nápoles em 1495. Júlio ingressou na Liga (1509) devido a Veneza ter-se recusado a abandonar a Romagna, demonstrando também claramente sua ambição de adquirir Ferrara — feudo reconhecidamente papal. Essas potências européias planejaram absorver todas as possessões de Veneza no continente: a Espanha recuperaria suas cidades no Adriático; o Papa reconquistaria a Romagna; Maximiliano apoderar-se-ia de Pádua, Vicenza, Treviso, Friuli e Verona, e Luís receberia Bérgamo, Bréscia, Crema, Cremona e o vale do Rio Adda. Tivesse o plano sido coroado de êxito, a Itália teria deixado de existir; a França e a Alemanha ter-se-iam estendido até o Rio Pó, a Espanha até quase o Rio Tibre e os Estados Papais teriam ficado encurralados; o baluarte de Veneza contra os turcos teria sido destruído. Naquela crise, nenhum Estado italiano ofereceu auxílio a Veneza; ela havia provocado quase todos com sua rapacidade; Ferrara, que tinha razões para suspeitá-la, tinha-se associado também à Liga. O nobre Gonzalo, que havia sido rudemente aposentado por Fernando, ofereceu a Veneza seus serviços como general; o Senado não ousou aceitá-los, pois sua única esperança de poder sobreviver estava no fato de a Liga vir a desmembrar-se.

Veneza merecia simpatia porque, além de se ver sozinha contra forças esmagadoras, seus cidadãos ricos e pobres lutavam com incrível tenacidade por uma vitória de Pirro. O Senado propôs oferecer Faenza e Rimini ao papado, mas a resposta de Júlio em sua irritação, foi lançar-lhe a excomunhão e enviar tropas para reconquistar as cidades da Romagna; ao mesmo tempo, o avanço dos franceses obrigou Veneza a concentrar suas forças na Lombardia. Os franceses derrotaram os venezianos em Agnadello, em uma das mais sangrentas batalhas da Renascença (14 de maio de 1509); seis mil homens perderam ali a vida. Desesperada, a *Signoria* ordenou que as tropas remanescentes regressassem a Veneza; permitiu que os franceses ocupassem toda a Lombardia; abandonou a Apúlia e a Romagna e confessou a Verona, Vicenza e Pádua que não as podia defender mais; deu-lhes plena liberdade de se renderem ao impera-

dor ou de resistirem a ele. Maximiliano veio com o maior exército — cerca de 36.000 homens — que até então se tinha visto naquelas paragens e sitiou Pádua. Os camponeses das redondezas criaram toda sorte de dificuldades para os soldados do imperador; os paduanos lutaram com bravura, o que demonstrava o bom governo que tinham tido sob o domínio de Veneza. Impaciente e necessitado de dinheiro, Maximiliano partiu para o Tirol; Júlio ordenou inesperadamente a suas tropas que abandonassem o cerco da cidade; Pádua e Vicenza tornaram a voltar voluntariamente para o domínio dos venezianos. Luís XII, tendo obtido seu quinhão nos despojos, dispersou seu exército.

Já naquela ocasião Júlio havia percebido que a vitória completa da Liga seria a derrota do papado, uma vez que ela deixaria os papas à mercê das potências do norte, nas quais a voz da Reforma já começava a encontrar ressonância. Quando Veneza se prontificou novamente a ceder-lhe tudo o que pedisse, modificou sua atitude, ele que dissera que jamais a modificaria (1510). Tendo conseguido o que considerava pertencer de justiça à Igreja, viu-se livre para lançar a fúria de seu espírito contra os franceses que dominavam a Lombardia e a Toscana e agora mostravam-se vizinhos desagradáveis para os Estados Papais. Jurou, em Mirandola, que não se barbearia enquanto não tivesse expulsado os franceses da Itália; foi assim que cresceu majestosamente aquela barba que aparece no retrato que dele fez Rafael. Lançou depois, demasiado tarde, na Itália, um lema vibrante: *Fuori i barbari!* — "Fora os bárbaros!" Em outubro de 1511, formou a "Liga da União Sagrada" com Veneza e a Espanha; conseguiu logo depois a adesão da Suíça e da Inglaterra. Em fins de janeiro de 1512, já Veneza tinha reconquistado Bréscia e Bérgamo com a alegre cooperação dos habitantes. A França manteve a maior parte de suas tropas em seu próprio território a fim de enfrentar a possibilidade de uma invasão por parte da Inglaterra e da Espanha.

Um exército francês permaneceu na Itália sob o comando de um jovem e destemido cortesão de 22 anos, Gaston de Foix. Cansado de inatividade, ele conduziu o exército para Bolonha, que se achava sitiada; salvou a cidade, derrotou depois os venezianos em Isola della Scala, reconquistou Bréscia e obteve, por fim, uma brilhante vitória em Ravena (11 de abril de 1512), posto que lhe tivesse saído cara. Cerca de 20.000 cadáveres fertilizaram aquele campo de batalha. O próprio Gaston, que lutara na linha de frente, recebeu ferimentos mortais.

Júlio reparou com negociações o que havia perdido pelas armas. Persuadiu Maximiliano a assinar um armistício com Veneza, a participar da união contra a França e a fazer voltar os quatro mil soldados alemães que haviam feito parte do exército francês. A instância sua, os suíços marcharam contra a Lombardia com 20.000 homens. As forças francesas, dizimadas pela vitória e perda do contingente alemão, recuaram ante à massa convergente de soldados suíços, venezianos e espanhóis; retiraram-se para os Alpes, deixando guarnições, ineficazes aliás, em Bréscia, Cremona, Milão e Gênova. Com aquele desastre, aparentemente total, a "União Sagrada" conseguiu, em dois meses, depois da batalha de Ravena, por meio da diplomacia papal, expulsar os franceses do solo italiano, tendo Júlio sido aclamado o libertador da Itália.

Os vencedores dividiram entre si os despojos, no Congresso de Mântua (agosto de 1512). Por insistência de Júlio, deu-se Milão a Massimiliano Sforza, filho de Lodovico; a Suíça recebeu Lugano e o território à cabeceira do Lago Maggiore; Florença foi obrigada a restaurar os Médici no poder; o Papa reconquistou todos os Estados Pontifícios que haviam sido obtidos pelos Bórgias e adquiriu ainda Parma, Piacenza,

Módena e Reggio; somente Ferrara conseguiu escapar às garras do papado. Júlio deixou, no entanto, muitos problemas para seu sucessor. Na realidade, ele não havia expulso os estrangeiros do solo italiano: os suíços retinham Milão como uma guarda de Sforza; o imperador reivindicava Vicenza e Verona, a título de recompensa, e Fernando, o Católico, o mais astuto negociador de todos eles, havia consolidado o poder da Espanha no sul da Itália. Apenas os franceses é que pareciam liquidados ali. Luís XII enviou outro exército para a conquista de Milão, porém foi derrotado pelos suíços, em Novara, sofrendo uma perda de oito mil homens (6 de junho de 1513). Quando Luís XII morreu (1515), nada restava de seu domínio na Itália, outrora tão grande, salvo uma precária posição em Gênova.

Contudo Francisco I propôs-se a reconquistar tudo. Ademais (assegura-nos Brantôme), ele tinha ouvido falar que a Signora Clerice de Milão era a mais bela mulher da Itália e começou a desejá-la ardentemente.[9] Em agosto de 1515, conduziu por um novo desfiladeiro dos Alpes 40.000 soldados — o maior exército que se tinha visto até então naquelas campanhas. Os suíços foram ao seu encontro; travou-se, em Marignano, a poucas milhas de Milão, uma batalha que durou dois dias (13 e 14 de setembro de 1515); o próprio Francisco I lutou como um Rolando, tendo sido condecorado no local pelo cavaleiro de Bayard; os suíços deixaram 13.000 mortos no campo de batalha e, juntamente com Sforza, abandonaram Milão. A cidade tornou-se novamente uma presa dos franceses.

Os conselheiros de Leão X mostraram-se vacilantes; pediram a opinião de Maquiavel, o qual foi contra uma neutralidade entre o rei e o imperador, alegando que o papado ver-se-ia impotente ante o vencedor, como se tivesse participado da luta. Maquiavel recomendou que se fizesse um acordo com a França, o que seria dos males o menor.[10] Leão X ordenou que se seguisse aquele conselho, e, em 11 de dezembro de 1515, Francisco I e o Papa se encontraram em Bolonha a fim de traçarem as condições do acordo. Os suíços assinaram uma paz idêntica com a França; os espanhóis retiraram-se para Nápoles; o imperador, mais uma vez burlado, entregou Verona a Veneza. Assim terminaram (1516) as guerras da Liga de Cambrai, nas quais os parceiros trocavam facilmente de posições; as últimas condições eram, em sua essência, como as primeiras; nada ficara decidido, salvo o fato de que a Itália haveria de ser o campo de batalha no qual as grandes potências iriam duelar-se repetidamente pelo domínio na Europa. O papado cedeu Parma e Piacenza à França; Veneza readquiriu suas possessões no Norte da Itália, porém, ficou com suas finanças esgotadas. A Itália sofrera uma grande devastação; contudo, a arte e a literatura continuaram a florescer, quer pelo estímulo daqueles trágicos acontecimentos quer pelo impulso de um passado cheio de prosperidade. Mas o pior estava ainda para chegar.

IV. LEÃO X E A EUROPA: 1513-21

A conferência de Bolonha lançou o prestígio e a diplomacia contra a audácia e a força. O belo e jovem rei, todo magnificente em seu manto bordado de ouro e com peliças de zibelina, chegou, com a auréola da vitória e os exércitos atrás de si, ansioso por tragar toda a Itália, disposto a manter o Papa como um simples policial. Contra isso, Leão X apenas tinha a apresentar o esplendor de seu cargo e a sutileza de um Médici. Não devemos ser demasiado severos em nosso julgamento pelo fato de o Papa ter assumido posições severas depois disso. Ele não dispunha de outras armas e preci-

sava defender a herança da Igreja. Seus adversários serviram-se também das mesmas armas além de seus regimentos e artilharia.

Os acordos feitos naquela conferência foram mantidos em segredo. Ao que parece, Francisco I procurou conseguir a aliança de Leão X contra a Espanha; este pediu um prazo para considerar o caso — processo diplomático de se dizer "não"; era contrário à velha política da Igreja permitir que os Estados Papais ficassem encurralados por uma só potência ao norte e ao sul.[11] O único resultado definitivo da Concordata de 1516 foi o de se repelir a Sanção Pragmática de Bourges. A Sanção (1438) colocava a autoridade do Concílio geral acima da dos papas, e havia dado ao rei de França o direito de fazer todas as nomeações importantes para os cargos eclesiásticos na França. Francisco I consentiu em anular a Sanção, sob a condição, porém, de que continuaria com o direito de fazer as nomeações. Leão X concordou. Poderia aquilo parecer uma derrota para o Papa; mas, ao concordar ele com aquelas condições, estava apenas aceitando um costume que, na França, datava de séculos. Sem que planejasse tal situação, estava unindo a Igreja e o Estado, na França, de um modo que não deixava à monarquia francesa razões para apoiar a Reforma. Entretanto, conseguiu dar um fim ao longo conflito entre aquele país e o papado, no tocante aos relativos poderes dos concílios e dos papas.

Terminada a conferência, os chefes franceses pediram a Leão X que lhes perdoasse o terem guerreado contra seu antecessor. "Santíssimo Padre, não deveis ficar surpreendido por termos sido assim inimigos de Júlio II, pois ele sempre se mostrou o nosso maior adversário", declarou Francisco I; "na verdade, não encontramos, em nossos tempos, nenhum que fosse mais formidável que ele. Júlio II foi realmente um excelente comandante; como general teria sido melhor do que como papa."[12] Leão X deu a todos aqueles bravos penitentes a sua bênção e absolvição, e eles acabaram por beijar-lhe respeitosamente os pés [13]

Francisco I regressou à França com uma auréola de glória e, durante algum tempo, contentou-se com Vênus e Mercúrio. Ao morrer Fernando II (1516), planejou novamente conquistar Nápoles, talvez como meio glorioso de reprimir o crescimento excessivo da população francesa. Assinou, entretanto, um tratado de paz com o neto de Fernando, Carlos I, o novo rei de Aragão, Castela, Nápoles e Sicília. Mas quando morreu Maximiliano (1519) e seu neto Carlos foi apresentado para ser seu sucessor, como chefe do Sacro Império Romano, Francisco I julgou que estava em melhores condições de ser imperador do que aquele jovem rei de Espanha. Desdobrou-se, então, em atividades para ser eleito. Leão X viu-se novamente em situação perigosa. Ele teria preferido apoiar Francisco, pois previa que a união de Nápoles, Espanha, Alemanha, Áustria e Países Baixos, sob o cetro de um só governante, daria a este tal supremacia em territórios, riqueza e soldados, que destruiria o equilíbrio das forças que até então haviam protegido os Estados Pontifícios. Acontecia que a eleição de Carlos, com a oposição papal, provocaria a inimizade do novo imperador, justamente quando o auxílio dele era de necessidade vital para reprimir a revolta dos protestantes. Leão X hesitou muito tempo para fazer sentir a sua influência; Carlos I foi eleito imperador e recebeu o título de Carlos V. Jogando ainda com o equilíbrio das forças, o Sumo Pontífice propôs uma aliança a Francisco I; como este hesitasse em aceitá-la, voltou-se então inesperadamente para Carlos e assinou um acordo com ele (8 de maio de 1521). O jovem imperador ofereceu-lhe inúmeras vantagens naquela ocasião: a devolução de Parma e Piacenza, auxílio contra Ferrara e Lutero, a reconquista de Mi-

lão para a família Sforza e proteção para os Estados Papais e Florença contra qualquer agressão.

Recomeçou-se o duelo em setembro de 1521. "Meu primo Francisco e eu estamos de perfeito acordo. Tanto ele como eu desejamos Milão".[14] As forças francesas foram comandadas por Odet de Foix, visconde de Lautrec; Francisco I o tinha nomeado comandante atendendo a uma solicitação da irmã dele, naquela ocasião sua amante. Luísa de Sabóia, mãe do rei, ressentiu-se com aquela nomeação e, muito secretamente, desviou para outros fins o dinheiro que Francisco destinara para o exército de Lautrec;[15] os suíços que faziam parte deste exército desertaram por falta de pagamento. Ao se aproximarem de Milão poderosas forças do papado e do império — eficientemente comandadas por Próspero Colonna, marquês de Pescara, e pelo historiador Guicciardini — os gibelinos, que ali apoiavam o império, conseguiram que o povo se revoltasse, o que lhes foi fácil, pois viviam todos esmagados sob o peso dos impostos excessivos. Lautrec retirou-se da cidade e entrou em território veneziano; as tropas de Carlos e Leão X conquistaram Milão quase sem derramamento de sangue; Francisco Maria Sforza, outro filho de Lodovico, tornou-se duque de Milão como vassalo do império. Leão X pôde assim morrer (1º de dezembro de 1521) ungido por aquela vitória.

V. ADRIANO VI: 1522-3

Seu sucessor foi uma exceção na Roma da Renascença: um Papa que resolvera ser cristão a todo custo. Filho de humilde família de Utrecht (1459), Adrian Dedel recebera dos Irmãos da Vida Comum, de Deventer, o espírito religioso e a cultura das letras, tendo estudado, em Louvain, filosofia escolástica e teologia. Aos 34 anos foi chanceler da universidade daquela cidade; aos 47 nomeado professor do futuro Carlos V. Enviado, em 1515, em missão à Espanha, impressionou de tal maneira Fernando com sua capacidade administrativa e integridade moral, que foi nomeado bispo de Tortosa. Depois da morte de Fernando, Adriano auxiliou o cardeal Ximenes a governar a Espanha, na ausência de Carlos; em 1520, tornou-se regente de Castela. Durante toda aquela sua carreira, mostrou-se sempre modesto em tudo; viveu com simplicidade e perseguiu os hereges com tal ardor, que se tornou amado do povo. A fama de suas virtudes chegou até Roma, e Leão X fê-lo cardeal. No conclave que se realizou depois da morte de Leão X, foi o seu nome indicado como candidato ao papado, ao que parece, sem que ele o desejasse, provavelmente através da influência de Carlos V. Foi eleito Sumo Pontífice em 2 de janeiro de 1522. Era a primeira vez, desde 1378, que se elegia um papa que não era italiano, e também a primeira vez desde 1161 que se elegia um teutônico.

Como podiam os romanos perdoar tal afronta, eles que pouco tinham ouvido falar em Adriano? A população tachou os cardeais de loucos e de "terem traído o sangue de Cristo"; panfletistas exigiram que dissessem por que o Vaticano "se tinha submetido à fúria dos alemães".[16] Aretino compôs uma obra-prima de vitupérios; chamou-os de "canalhas imundos" e fez votos para que fossem enterrados vivos.[17] Cobriram de libelos difamatórios a estátua de Pasquino. Os cardeais temeram aparecer em público e atribuíram a eleição ao Espírito Santo, o qual — disseram — os havia inspirado.[18] Muitos deles abandonaram Roma, receando as afrontas do povo e o machado da reforma eclesiástica. Quanto a Adriano, ele terminou calmamente sua missão na

Espanha e notificou a Cúria que somente podia chegar a Roma em agosto. Desconhecendo o esplendor do Vaticano, escreveu a um amigo, em Roma, pedindo que alugasse uma casa modesta, com jardim, para sua residência. Quando finalmente chegou àquela cidade (a qual via agora pela primeira vez), seu rosto pálido de asceta e seu corpo magro infundiram certo respeito nas pessoas que o observavam; quando, porém, começou a falar — e parecia que desconhecia o italiano — e a expressar-se em latim com um sotaque gutural que estava longe de encerrar a melodia e a graça da língua italiana, toda a Roma se enfureceu.

Adriano sentiu-se um prisioneiro no Vaticano, declarando que o cargo era mais apropriado para os sucessores de Constantino que para os de São Pedro. Suspendeu todas as decorações no Vaticano, tendo despedido os discípulos de Rafael que ali estavam trabalhando. Dispensou os cavalariços que Leão X havia mantido para seus estábulos; dos 400 que havia, manteve apenas quatro; reduziu a dois — ambos holandeses — o número de seus serviçais, ordenando-lhes que reduzissem também as despesas caseiras a um ducado por dia. Ficou horrorizado com a liberdade dos costumes, da iinguagem e da pena em Roma, concordando com Lourenço e Lutero que realmente a capital do mundo cristão era um poço de iniqüidade. Não se interessou pela arte antiga que os cardeais lhe mostraram, tachou as estátuas existentes de relíquias da idolatria e mandou murar o Palácio Belvedere, o qual encerrava a primeira coleção de escultura clássica da Europa.[19] Queria também isolar os humanistas e poetas que lhe pareciam viver e escrever como pagãos que tinham banido Cristo. Quando Francesco Berni, em um de seus mais acerbos *capitoli*, fez uma sátira contra ele, dizendo que ele não passava de um holandês bárbaro e incapaz de compreender a beleza da arte, literatura e vida da Itália, Adriano ameaçou mandar afogar no Tibre toda a tribo de satiristas.[20]

Tornou-se a preocupação de Adriano, em seu pontificado, reconduzir para Cristo a Igreja desde Leão X. Tratou imediatamente de dar um fim a todos os abusos dos eclesiásticos. Suprimiu os cargos supérfluos e, nisso, demonstrou-se demasiado rigoroso e intransigente. Cancelou os contratos que Leão X havia firmado, pelos quais tinha que se pagar anuidades a todas as pessoas que haviam comprado cargos eclesiásticos; 2.550 pessoas que os haviam adquirido como inversão de capital, perderam, por assim dizer, além do capital, os juros, e seus gritos de que haviam sido defraudados ecoaram em toda a Roma; uma das vítimas tentou matá-lo. Aos parentes que o procuravam a fim de conseguirem sinecuras mandava que voltassem para suas dioceses e fossem ganhar a vida honestamente. Terminou com a simonia e o nepotismo, exprobrou acerbamente a venalidade da Cúria, instituiu penalidades severas para os casos de suborno e peculato e deu aos cardeais culpados o mesmo tratamento que dispensou aos mais humildes funcionários que tinham também culpa no cartório. Ordenou aos bispos e cardeais que regressassem às cidades de suas jurisdições, lendo para eles as lições de moral que cumpria observar. A má fama da Igreja era objeto das conversas em toda a Europa, disse-lhes. Declarou que não queria com isso acusá-los de má conduta, mas sim, de serem eles culpados por permitirem que ficassem impunes as mazelas de seus palácios. Pediu-lhes que dessem um fim à vida luxuosa que levavam e se contentassem com um rendimento máximo de seis mil ducados por ano. Toda a Roma eclesiástica "estava aterrorizada, completamente desvairada, vendo o que o Papa fez no espaço de oito dias",[21] escreveu o embaixador veneziano.

Mas aqueles oito dias não bastaram, tampouco bastaram os breves 13 meses daque-

le pontificado de Adriano, cheio de atividades. O mal ocultou-se por algum tempo, porém sobreviveu; as reformas atingiram quase mil funcionários e encontraram forte resistência; todo mundo ansiava pela morte prematura do Papa. Este lamentava ver o quão pouco uma criatura podia fazer para tornar os homens melhores; "como a eficiência do homem depende da época em que ele lança a sua obra!", costumava dizer. Observou tristemente, uma vez, ao seu velho amigo Heeze: "Dietrich, como éramos mais felizes quando vivíamos tranqüilamente em Louvain!"[22]

Em meio àquelas tribulações de Roma, enfrentou o mais honrosamente possível os problemas críticos da política exterior. Restaurou Francesco della Rovere em Urbino e deixou Alfonso continuar no governo de Ferrara. Ditadores que haviam sido desalojados do poder aproveitaram-se do pacifismo do Sumo Pontífice para assenhorear-se novamente do governo de Perúgia, Rimini e outros Estados Papais. Adriano apelou a Carlos e a Francisco para que fizessem a paz ou aceitassem, pelo menos, um armistício, aliando-se com ele para repelir os turcos que se estavam preparando para atacar Rodes. Ao invés, Carlos assinou com Henrique VIII da Inglaterra o Tratado de Windsor (19 de junho de 1522), pelo qual se comprometiam a efetuar um ataque conjunto contra a França. Em 21 de dezembro, os turcos tomaram Rodes, a última fortaleza cristã no Mediterrâneo oriental; havia rumores de que eles planejavam desembarcar na Apúlia e conquistar a Itália, que se achava desorganizada. Ao serem capturados espiões turcos em Roma, cresceu a agitação a um ponto tal que fazia lembrar o receio que teve a cidade depois da vitória de Aníbal em Canes em 216 a.C. Para maior tormento de Adriano, o cardeal Francesco Soderini, seu principal ministro e confidente bem como primeiro agente em suas negociações de paz, na Europa, tramou um ataque dos franceses contra a Sicília. Ao descobrir a trama e ao saber que Francisco I estava reunindo as tropas nas fronteiras da Itália, Adriano abandonou sua neutralidade e fez uma aliança com Carlos V. Depois, alquebrado de corpo e espírito, caiu enfermo e morreu (14 de setembro de 1523). Seus bens ele os legou aos pobres e, em suas últimas instruções, determinou que seus funerais fossem da maior simplicidade possível.

Roma acolheu a morte do Papa com grande alegria, mais do que se a cidade tivesse sido salva das garras dos turcos. Muitos acreditavam que ele tinha sido envenenado para o bem geral; um gaiato afixou à porta da casa do médico dele uma inscrição: *Liberatori patriae SPQR* — exprimindo a gratidão do "Senado e do povo de Roma ao Libertador da Pátria". Macularam o Sumo Pontífice morto com uma centena de sátiras; acusaram-no de avarento, bêbado, imoral e sórdido; todos os atos de sua carreira passaram a ser maldosamente ridicularizados e deturpados. A "imprensa", com a liberdade que adquirira, preparou com seus excessos o seu próprio funeral. Foi lamentável que Adriano não tivesse podido compreender a Renascença; foi, porém, um crime maior, bem como uma grande loucura, o não ter a Renascença podido tolerar um papa cristão.

VI. CLEMENTE VII: A PRIMEIRA FASE

No conclave que se realizou a 1º de outubro de 1523, travaram-se debates, durante sete semanas, para a escolha do sucessor de Adriano. Elegeu-se, finalmente, um homem que, na opinião geral, era o mais acertado para o cargo. Giulio dei Médici era filho ilegítimo do amável Giuliano — que caíra vítima da conspiração dos Pazzi — e de

uma sua amante, Fioretta, a qual desapareceu logo dos anais da história. Lourenço acolheu-o, quando criança, em sua família e criou-o juntamente com os filhos, entre os quais figurava o que mais tarde iria ser Leão X. Este, como Papa, dispensou os empecilhos canônicos que pesavam sobre Giulio; fê-lo arcebispo de Florença e depois administrador de Roma, onde ele se revelou muito eficiente e o principal ministro de seu pontificado. Clemente VII, já então com 45 anos, era alto e simpático, muito rico, culto, de boas maneiras e boa moral, bem como admirador e protetor das letras, ciências, música e arte. Roma recebeu a eleição de Giulio dei Médici com grande alegria como sendo a volta da idade de ouro de Leão X. Bembo, fazendo-lhe o vaticínio, declarou que Clemente VII seria o melhor e o mais sábio dos governantes que até então a Igreja havia conhecido.[23]

Ele começou muito bem. Distribuiu pelos cardeais todos os benefícios de que usufruía, o que totalizava uma renda anual de 60.000 ducados. Conquistou os corações e a dedicação dos letrados e escribas; de uns, chamando-os a seu serviço; de outros, sustentando-os com suas dádivas. Era justo em seus julgamentos; dava audiências públicas; fazia caridade dentro de um espírito generoso, porém prudente, e encantava a todos com sua cortesia. Nenhum papa havia iniciado assim tão bem seu reinado e o terminara tão mal.

A tarefa de conduzir-se com segurança entre Francisco I e Carlos V, numa guerra cruenta, quando os turcos estavam invadindo a Hungria e uma terça parte da Europa se achava em plena revolta contra a Igreja, provara estar muito acima da capacidade de Clemente, o que se verificara também com Leão X. O magnífico retrato que Sebastiano del Piombo fez de Clemente, nos primeiros tempos de seu pontificado, engana bastante: em suas ações, ele não demonstrou aquela forte resolução que parece delineada em seu rosto; nota-se mesmo, no quadro, certa fraqueza naquelas pálpebras cansadas e caídas sobre os olhos sombrios. Clemente fez da irresolução uma política. Custava tomar uma decisão. Encontrava sempre um sem-número de prós e contras em tudo que tinha de resolver; era como se o asno Buridano estivesse sentado no trono papal. Berni satirizou-o com versos amargos que vaticinavam o julgamento da posteridade:

> Um papado todo feito de amabilidades,
> Debates, considerações, benevolências
> E, mais ainda, toda sorte de indecisões,
> Os pés de chumbo, uma neutralidade humilhante...
> Falando a verdade nua e crua,
> Neste papado haveremos de ver ainda
> O Papa Adriano santificado.[24]

Clemente tomara como seus principais conselheiros Gianmatteo Gibertti e Nikolaus von Schönberg, que eram respectivamente a favor da França e do império; hesitara em pronunciar-se sobre o partido que devia seguir; decidiu-se finalmente pela França — umas semanas antes do desastre dos franceses em Pavia — de que resultou trazer contra si e a cidade todas as artimanhas e forças de Carlos V, e toda a fúria de um exército meio protestante contra Roma.

Desculpou-se Clemente dizendo que temia o poderio de um imperador que dominava a Lombardia e Nápoles. Esperava, aliando-se a Francisco I, conseguir que os franceses vetassem a desconcertante idéia de Carlos de se proceder a um concílio geral

para adjudicar os negócios da Igreja. Francisco I atravessou os Alpes com novo exército de 26.000 soldados franceses, italianos, suíços e alemães; conquistou Milão e sitiou Pavia. Naquele meio tempo, Clemente, embora desse a Carlos V garantias de lealdade e amizade, assinou secretamente uma aliança com Francisco (12 de dezembro de 1524), conseguindo para este pacto a adesão de Florença e Veneza; com muita relutância permitiu a Francisco que recrutasse homens nos Estados Papais e atravessasse a região para atacar Nápoles. Carlos V não perdoou aquele logro. "Irei à Itália e vingar-me-ei daqueles que me insultaram, especialmente daquele Papa poltrão. Talvez, algum dia, Martinho Lutero venha a ser um homem importante."[25] Naquela ocasião, muitos eram da opinião de que Lutero ia subir ao trono papal. Muitos elementos do círculo do imperador aconselharam Lutero a que contestasse a eleição de Clemente alegando a ilegitimidade de seu nascimento.[26]

Carlos V enviou um exército alemão, sob o comando de Georg von Frundsberg e do marquês de Pescara, para atacar os franceses nas vizinhanças de Pavia. Ações táticas anularam a artilharia dos franceses, e as armas de fogo dos espanhóis sobrepujaram naturalmente as lanças dos suíços. O exército francês foi quase dizimado em uma das mais decisivas batalhas da História (24 e 25 de fevereiro de 1525). Francisco conduziu-se com bravura: na ocasião em que suas tropas recuavam, ele se lançou contra as fileiras inimigas semeando a morte em sua passagem; seu cavalo caiu morto; continuou, no entanto, lutando até que, completamente exausto, não pôde mais resistir, quando então o aprisionaram juntamente com vários de seus capitães. Escreveu à mãe, de uma tenda do acampamento do exército vitorioso, a mensagem que quase sempre se vê citada: "Perdeu-se tudo, menos a honra e a minha pele". Carlos V, que naquela ocasião se achava na Espanha, ordenou que o enviassem, como prisioneiro, a um castelo nas imediações de Madri.

Milão voltou a ser dominada pelo imperador. Toda a Itália ficou à sua mercê. Os Estados italianos, um após outro, presentearam-no de toda forma a fim de conseguirem permissão para sobreviver. Temendo a invasão do exército imperial e uma revolução contra os Médici, em Florença, Clemente abandonou a aliança com a França e assinou um tratado (1º de abril de 1525) com Carlos de Lannoy, vice-rei de Nápoles, que ali representava Carlos V, pelo qual ele (o Papa) e este imperador se comprometeram a auxiliar-se mutuamente: o imperador protegeria os Médici em Florença e aceitaria Francisco Maria Sforza como seu legado em Milão e o Papa pagar-lhe-ia, pelas afrontas passadas e serviços futuros, a soma de 100.000 ducados ($1.250.000?),[25] de que Carlos V tinha absoluta necessidade para o custeio das tropas imperiais. Logo depois Clemente conspirou com Girolamo Morone para libertar Milão. O marquês de Pescara revelou a trama a Carlos, que ordenou a prisão de Morone.

Carlos V adiou, de maneira felina, a libertação de Francisco I. Após vencer-lhe a resistência com quase 11 meses de prisão, durante a qual foi bem tratado, concordou em dar-lhe liberdade mediante condições pesadíssimas: o rei devia renunciar a todos os direitos franceses quer atuais quer os que viessem a ser alegados com respeito a Gênova, Milão, Nápoles, Flandres, Artois, Tournai, Borgonha e Navarra; supriria a Carlos de navios e soldados para uma expedição contra Roma ou contra os turcos; casar-se-ia com Eleonora, irmã de Carlos e entregaria a este último seus dois filhos mais velhos — Francisco e Henrique, respectivamente de 10 e 9 anos — como reféns, até que se cumprissem aquelas condições. Pelo Tratado de Madri (14 de janeiro de 1526), Francisco I concordou com todas elas, prestando juramentos solenes, porém, mental-

mente, fez suas restrições. Em 17 de março, permitiram-lhe que voltasse para a França, tendo ele de deixar os filhos como prisioneiros. Ao chegar ao seu país, anunciou que não tencionava cumprir aquelas promessas que lhe haviam sido arrancadas sob pressão. Clemente, apoiado nas leis canônicas, absolveu-o dos juramentos; em 22 de maio, Francisco I, Clemente VII, Veneza, Florença e Francisco Maria Sforza formaram a Liga de Cognac, pela qual se compromenteram a restituir Asti e Gênova à França, a entregar Milão a Sforza, como sendo um feudo dos franceses, a devolver a cada Estado italiano todas as possessões que tinham antes da guerra, a resgatar os prisioneiros franceses por dois milhões de coroas e a conceder Nápoles a um príncipe italiano, o qual pagaria um tributo anual de 75.000 ducados ao rei da França. O imperador foi cordialmente convidado a assinar o acordo; disseram-lhe que, se recusasse a fazê-lo, a nova Liga o guerrearia até que ele e todas as forças fossem expulsas da Itália.[28]

Carlos V acusou a Liga de ter violado os juramentos sagrados que Francisco I havia feito, bem como o tratado que Clemente VII tinha assinado com Lannoy. Impossibilitado de ir pessoalmente à Itália, encarregou Hugo de Moncada de reconquistar o Papa para a sua política. Moncada recebeu também instrução de fomentar, junto à família Colonna e à população romana, uma revolução contra o Papa, caso falhasse na missão. Ele a executou habilmente: conseguiu que Clemente fizesse um acordo amigável com os Colonna, persuadindo-o também a dispensar as tropas que o defendiam, e permitiu que a família Colonna continuasse a tramar a conspiração para conquistar Roma. Enquanto o mundo cristão se via às voltas com traições e guerras, os turcos, sob a direção de Solimão, o Magnífico, dominaram os húngaros em Mohacs (29 de agosto de 1526) e assenhorearam-se de Budapeste (10 de setembro do mesmo ano). A possibilidade de a Europa vir a tornar-se maometana, além de protestante em parte, alarmou Clemente; foi então que comunicou aos cardeais que estava cogitando de ir pessoalmente a Barcelona para pleitear junto a Carlos V a assinatura de uma paz com Francisco e a aliança de suas forças contra os turcos. Naquela ocasião, Carlos V estava equipando uma frota, cujo objetivo, segundo se dizia em Roma, era invadir a Itália e depor o Papa.[29]

Em 20 de setembro, os Colonna entraram em Roma com cinco mil homens e, após vencerem uma fraca resistência, saquearam o Vaticano, a basílica de São Pedro e o Borgo Vecchio que ficava em suas vizinhanças. Clemente fugiu para o Castelo Santo Ângelo. Fizeram uma pilhagem completa no palácio do Papa, despojaram-no até mesmo da tapeçaria de Rafael e da tiara de Sumo Pontífice; furtaram vasos sagrados, relíquias preciosas e as luxuosas vestes papais. Um soldado jocoso percorreu as ruas ostentando o manto branco e o solidéu do Papa e, imitando este último, começou muito solenemente a distribuir bênçãos a todo mundo.[30] No dia seguinte, Moncada devolveu a tiara a Clemente, assegurando-lhe que o imperador tinha as melhores intenções para com o papado, e obrigou-o a assinar um armistício com o império pelo prazo de quatro meses e a perdoar os Colonna.

Nem bem Moncada se retirara para Nápoles, Clemente organizou novas forças compostas de sete mil homens. Ordenou-lhes, em fins de outubro, que marchassem contra as cidadelas dos Colonna. Naquela mesma ocasião, apelou para o auxílio de Francisco I e Henrique VIII; Francisco escusou-se, nada fazendo; Henrique, absorvido na difícil tarefa de gerar um filho, deixou também de atender ao apelo. Outro exército do papado, no norte, manteve-se inativo, ao que parece, devido a uma traição de Francisco Maria della Rovere, duque de Urbino, o qual não podia esquecer-se do fato

de ter sido desalojado de seu ducado por Leão X, e não se mostrava absolutamente grato a Adriano e Clemente por tê-lo deixado voltar e permanecer no poder. Havia um valoroso chefe com aquele exército — o jovem Giovanni dei Médici, o simpático filho de Caterina Sforza, herdeiro de seu destemido espírito e a quem chamavam de Giovanni delle Bande Nere, porque ele e seus homens tinham usado faixas pretas, em sinal de luto pela morte de Leão X.[31] Giovanni estava pronto a entrar em luta contra Milão, porém Francisco Maria impediu-o de todo e qualquer movimento nesse sentido.

VII. O SAQUE DE ROMA: 1527

Carlos V, que ainda se achava na Espanha movimentando seus peões no tabuleiro distante, encarregou seus agentes de organizarem novo exército. Eles procuraram o *condottiere* tirolês, Georg von Frundsberg, que se tinha tornando célebre com as proezas dos *Landsknechte* — mercenários alemães — que combateram sob seu comando. Pouco era o que Carlos podia oferecer-lhe em dinheiro, mas os agentes do rei prometeram-lhe mundos e fundos com os despojos que arrecadariam na Itália. Frundsberg era ainda nominalmente um católico, porém nutria forte simpatia por Lutero e odiava Clemente, considerando-o traidor do Império. Ele empenhou o castelo e outros bens, até mesmo as jóias da mulher; com os 38.000 florins assim obtidos, reuniu 10.000 homens sequiosos por aventuras e pilhagens e que não se mostravam avessos a quebrar lanças com um papa. Dizia-se que alguns deles levavam consigo uma corda para enforcar o Sumo Pontífice.[32] Em novembro de 1526, o improvisado exército atravessou as montanhas e desceu em direção a Bréscia. Alfonso de Ferrara retribuiu os muitos esforços que o papado fizera para depô-lo, enviando a Frundsberg quatro de seus mais poderosos canhões. Giovanni delle Bande Nere foi atingido, nas proximidades de Bréscia, por um tiro, em uma escaramuça que teve com os invasores; morreu em Mântua, em 30 de novembro, com a idade de 28 anos. Não ficou ninguém para impedir o duque de Urbino de agir a seu bel-prazer.

A ralé de Frundsberg atravessou o Rio Pó, ao morrer Giovanni; devastou os férteis campos da Lombardia com tal requinte, que três anos depois o embaixador inglês, ao descrever o fato, declarou que "aquelas terras ofereciam o mais triste espetáculo do mundo cristão".[33] Carlos, duque de Bourbon, era o comandante imperial em Milão, naquele tempo; levado à posição de condestável por atos de bravura, em Marignano, tinha-se colocado contra o Rei Francisco I, quando se viu despojado de suas próprias terras pela mãe dele; ele se aliou ao imperador e auxiliou-o a derrotar Francisco em Pavia, tendo, nessa ocasião, sido nomeado duque de Milão. A fim de organizar e pagar um novo exército para Carlos V, lançou sobre os milaneses tributos extorsivos. Seus soldados, alojados na cidade, abusaram de tal forma dos habitantes, cometendo furtos e violências, que muitos milaneses se suicidaram, uns se enforcando, outros se atirando do alto das casas à rua.[34] Em princípios de fevereiro de 1527, Bourbon retirou o exército da cidade e foi juntar-se ao de Frundsberg, nas imediações de Piacenza. As duas hostes, com quase 22.000 homens, marcharam para leste, ao longo da Via Emília; evitaram as cidades fortificadas, mas, em sua marcha, foram devastando toda a região.

Ao constatar que não dispunha de forças suficientes para deter os invasores, Clemente VII apelou a Lannoy para que arranjasse um armistício. O vice-rei veio de

Nápoles e elaborou os termos de um armistício de oito meses: Clemente e os Colonna cessaram sua guerra e trocaram as conquistas que haviam feito. O Papa forneceu 60.000 ducados para subornar o exército de Frundsberg e, com isso, mantê-lo fora dos Estados Pontifícios. Como seus recursos já começavam a esgotar-se e, supondo que Frundsberg e Bourbon honrariam o acordo assinado pelo vice-rei do império, Clemente reduziu seu exército, em Roma, para 300 homens. Os bandidos do exército de Bourbon enfureceram-se quando souberam dos termos do armistício. Tinham suportado um número infinito de dificuldades sempre na esperança de saquear Roma; a maioria deles estava esfarrapada, muitos descalços e todos famintos. Ninguém tinha recebido soldo. Recusavam-se a ser vendidos por uma miserável quantia de 60.000 ducados, da qual sabiam que apenas uma pequena parte lhes seria dada. Temendo que Bourbon assinasse o armistício, sitiaram sua tenda reclamando, aos gritos, que lhes pagasse os soldos. Bourbon conseguiu ocultar-se algures. Saquearam-lhe a tenda. Frundsberg procurou acalmá-los, mas foi acometido de apoplexia no decurso de seu apelo; não tornou a fazer parte daquela campanha. Morreu um ano depois. Bourbon assumiu o comando, sob a condição, porém, de marchar contra Roma. Em 29 de março, ele enviou mensagens a Lannoy e Clemente, comunicando-lhes que não podia conter seus homens e que o armistício não mais podia ser mantido.

Roma percebeu finalmente que ela era a presa que se tinha em mira e viu-se indefesa. Na quinta-feira santa (8 de abril), quando Clemente dava sua bênção a uma multidão de 10.000 pessoas defronte à basílica de São Pedro, um fanático vestido apenas com um avental de couro subiu à estátua de São Pedro e gritou para o Sumo Pontífice: "Bastardo de Sodoma! Por causa de vossos pecados Roma vai ser destruída. Arrependei-vos e corrigi-vos! Se não quiserdes acreditar em mim, esperai que daqui a 14 dias havereis de comprovar o que estou dizendo!" Na véspera da Páscoa, o eremita Bartolommeo Carosi, denominado Brandano, percorreu excitado as ruas recomendando ao povo que fizesse penitência, pois que os invasores iriam tratá-los da mesma maneira que Deus fizera com Sodoma e Gomorra.[35]

Bourbon, na esperança, talvez, de acalmar seus homens com uma soma maior, mandou exigir de Clemente 240.000 ducados; Clemente respondeu que possivelmente não iria poder levantar aquela importância. A horda marchou rumo a Florença; mas o duque de Urbino, Guicciardini, e o marquês de Saluzzo haviam conseguido trazer tropas em número suficiente para defender as fortificações; a horda desviou-se e tomou a estrada que conduzia a Roma. Não vendo nenhuma salvação no armistício, Clemente uniu-se novamente à Liga de Cognac contra Carlos e implorou o auxílio da França. Apelou aos homens ricos de Roma que contribuíssem para os fundos de defesa; eles responderam evasivamente e sugeriram-lhe que vendesse cargos de cardinalato como sendo um plano melhor. Até então Clemente não havia vendido tais cargos para o Colégio dos Cardeais, mas, ao atingir o exército de Bourbon a cidade de Viterbo, distante apenas 42 milhas de Roma, cedeu àquela idéia, vendendo seis nomeações. Antes mesmo que os novos cardeais lhe tivessem pago, a horda faminta avançou através dos Campos Neronianos. Ele contava apenas com uns quatro mil soldados para defender Roma contra uma força atacante de 20.000 homens.

Em 6 de maio, a horda de Bourbon aproximou-se das muralhas, protegida pelo nevoeiro. Foi repelida por uma saraivada de tiros. O próprio Bourbon foi atingido, morrendo quase instantaneamente. Não se pôde, porém, impedir novo ataque; aquela gente só tinha duas alternativas: ou conquistava Roma ou morria de fome. Descobri-

ram uma posição que se achava fracamente defendida; romperam-na e invadiram a cidade. A milícia romana e os guardas suíços combateram valorosamente, mas acabaram sendo aniquilados. Clemente, a maioria dos cardeais residentes e centenas de funcionários fugiram para Santo Ângelo, donde Cellini e outros procuraram deter os invasores por meio do fogo de artilharia. A massa, porém, vinda de várias direções, conseguiu penetrar no castelo; alguns achavam-se protegidos pelo nevoeiro; outros, misturaram-se com os fugitivos e de tal forma que não se podia atirar com canhão contra eles, sem que se atingisse a desmoralizada população. Não demorou muito e a cidade ficou à mercê dos invasores.

À medida que avançavam pelas ruas, iam matando indistintamente todos que encontravam em sua passagem, mesmo as mulheres e crianças. Sedentos de sangue, entraram no hospital e orfanato de Santo Spirito e mataram quase todos os pacientes. Invadiram a basílica de São Pedro e tiraram a vida a todos os que ali se tinham refugiado. Saquearam todas as igrejas e mosteiros que encontraram, transformando alguns deles em estábulos. Foram mortos centenas de padres, monges, bispos e arcebispos. Fizeram uma pilhagem total na basílica e no Vaticano, e amarraram cavalos nas *stanze* de Rafael.[36] Saquearam todas as habitações de Roma e incendiaram muitas delas. Pouparam duas: a Cancelleria, que era ocupada pelo cardeal Colonna, e o Palazzo Colonna, no qual Isabella d'Este e alguns mercadores ricos haviam procurado asilo; estes pagaram 50.000 ducados aos chefes da malta invasora para não serem atacados, e abrigaram depois dois mil refugiados. Todo palácio pagou resgates para se proteger, pagamento que se repetia depois ante os ataques de outras turbas. Na maioria das casas, todos os ocupantes tinham de pagar uma soma determinada em resgate de suas vidas; torturavam-nos se se negassem a fazê-lo. Milhares deles foram mortos. Atiravam as crianças do alto das janelas a fim de obterem dos pais o dinheiro que estes tinham escondido. Algumas ruas estavam atulhadas de cadáveres. O milionário Domenico Massimi assistiu ao assassínio dos filhos, à violação da filha e ao incêndio de sua casa; foi depois assassinado. "Na cidade toda, não há uma alma acima de três anos de idade que não tenha comprado sua segurança", diz uma narrativa.[37]

Metade daquela malta vitoriosa era constituída de alemães, cuja maioria estava convencida de que os papas e cardeais eram ladrões e que a riqueza da Igreja, em Roma, havia sido furtada das nações e era um verdadeiro escândalo para o mundo. A fim de diminuir aquele escândalo, apoderaram-se de todos os bens móveis eclesiásticos, inclusive vasos sagrados e obras de arte, e levaram-nos consigo, alguns para serem fundidos, outros como pagamento de resgates ou para serem vendidos. Quanto às relíquias, deixaram-nas espalhadas pelo chão. Um soldado fantasiou-se de papa; outros puseram na cabeça os solidéus dos cardeais e beijaram-lhe os pés; uma multidão, no Vaticano, proclamou Lutero Sumo Pontífice. Os luteranos, que se encontravam entre os invasores, sentiam um prazer todo especial em roubar os cardeais; exigiam-lhes grandes quantias, como preço de suas vidas, e ensinavam-lhes novos rituais. Alguns cardeais, diz Guicciardini, "foram colocados sobre lombos de pobres animais e, cavalgando de costas, vestidos com seus hábitos e ostentando as insígnias de seus cargos, foram conduzidos pelas ruas de Roma em meio a uma vaia ensurdecedora. Uns, impossibilitados de levantar todo o dinheiro que se exigia para seu resgate, foram de tal maneira torturados que morreram na mesma hora; outros morreram poucos dias depois."[38] Puseram um cardeal em uma cova e disseram-lhe que seria enterrado vivo se não recebessem um resgate dentro de determinado tempo; a importância exigida

chegou no último momento.[39] Cardeais alemães e espanhóis, que julgavam pudessem ficar a salvo de seus compatriotas, foram tratados da mesma maneira que os demais. Freiras e mulheres respeitáveis foram violadas *in situ*, ou então brutalmente arrastadas para os vários abrigos dos invasores para sofrerem toda espécie de indignidades.[40] Assaltaram mulheres diante dos olhos dos maridos e pais. Muitas jovens, desesperadas por terem sido violadas, suicidaram-se, atirando-se no Rio Tibre.[41]

Foi imensa a destruição de livros, arquivos e obras de arte. Felisberto, príncipe de Orange, que assumira, em parte, o comando daquelas hordas indisciplinadas, salvou a biblioteca do Vaticano, fazendo ali o seu quartel-general; muitas bibliotecas monásticas e particulares foram incendiadas, tendo desaparecido incontável quantidade de preciosos manuscritos. Saquearam a Universidade de Roma, tendo sido dispersado o seu corpo de professores. O erudito mestre Collocci assistiu ao incêndio de sua casa e à perda de sua coleção de manuscritos e obras de arte. Baldo, um professor, viu servirem-se dos trabalhos que tinha escrito sobre Plínio, havia pouco tempo, para fazerem uma fogueira em um acampamento dos saqueadores. O poeta Marone perdeu seus poemas; foi, porém, mais feliz, pois conseguiu salvar a vida, o que não aconteceu com o poeta Paulo Bombasi. Torturaram o erudito Cristóforo Marcello, arrancando-lhe as unhas. Os letrados Francisco Fortuno e Juan Valdes, levados pelo desespero, suicidaram-se.[42] Sofreram também torturas os artistas Perino del Vaga, Marcantonio Raimondi e muitos outros, tendo sido todos eles despojados de seus bens. Os alunos de Rafael dispersaram-se.

Não se pode calcular o número de mortos. Dois mil cadáveres foram atirados ao Rio Tibre, do lado do Vaticano; enterraram-se 9.800 corpos; inegavelmente houve muitas outras fatalidades. Uma baixa estimativa diz que os furtos importaram em mais de um milhão de ducados, e as somas dos resgates em três milhões; Clemente calculou em dez milhões ($125.000.000?) os prejuízos totais.[43]

O saque durou oito dias, tendo sido observado das torres de Santo Ângelo por Clemente VII. Qual Jó torturado, exclamou para Deus: "*Quare de vulva eduxisti me? qui utinam consumptus essem, ne oculus videret* — Por que Vós me tirastes do ventre? Oxalá tivesse eu morrido e nenhum olho me tivesse visto!"[44] Deixou crescer a barba. Permaneceu prisioneiro no castelo desde 6 de maio até 7 de dezembro de 1527, esperando viesse a ser salvo pelo exército do duque de Urbino, ou de Francisco I, ou de Henrique VIII. Carlos V, que se achava ainda na Espanha, regozijou-se ao receber a notícia da conquista de Roma; ficou depois chocado quando soube da selvageria ocorrida nos saques; eximiu-se de qualquer responsabilidade naqueles excessos e tratou de tirar partido da fraqueza do Papa. Em 6 de junho, seus representantes, possivelmente sem seu conhecimento, obrigaram Clemente a assinar uma paz humilhante. O Sumo Pontífice concordou em pagar-lhes, a eles e ao exército imperial, a soma de 400.000 ducados e a entregar a Carlos V as cidades de Piacenza, Parma e Módena e os castelos de Óstia, Cività Vecchia, Cività Castellana e até mesmo o de Santo Ângelo; ele teria de permanecer prisioneiro até que fossem entregues os primeiros 150.000 ducados, quando então seria removido para Gaeta ou Nápoles até que Carlos V determinasse o destino a ser-lhe dado. Todas as pessoas que se encontravam no Santo Ângelo tiveram licença de sair, exceto Clemente e os 13 cardeais que o tinham acompanhado. Encarregaram soldados espanhóis e alemães de vigiar o castelo. O Papa ficou praticamente encerrado em um apartamento. "Não lhe deixaram coisa alguma de valor", escreveu Guicciardini em 21 de junho.[45] Toda prata e ouro que ele tinha

conseguido salvar em sua fuga foram entregues aos captores para completar a soma de 100.000 ducados de seu resgate.

Entrementes, Alfonso de Ferrara apoderou-se de Reggio e Módena (a que Ferrara há muito tinha direito), e Veneza, de Ravena. Florença expulsou os Médici pela terceira vez e proclamou Jesus Cristo rei da nova república. Todo o edifício material e espiritual do papado parecia desmoronar-se. A tragédia despertou a piedade até mesmo daqueles que julgavam que se deviam punir as infidelidades de Clemente, os pecados do papado, a ambição e a corrupção da Cúria, o luxo de seus altos dignitários e as iniqüidades de Roma. Sadoleto, que vivia tranqüilamente em Carpentras, ouviu horrorizado a notícia da queda de Roma e lamentou profundamente o desaparecimento daqueles dias agradáveis em que Bembo, Castiglione, Isabella e uma centena de mestres, poetas e protetores das artes haviam tornado a perversa cidade o centro culminante do pensamento e da arte daquela época. Erasmo escreveu a Sadoleto: "Roma não era apenas o altar da fé cristã, o berço de almas nobres e a morada das Musas; era também a mãe das nações. Era para muitos mais querida, mais agradável e mais preciosa que sua própria terra natal!... Na verdade, o que presenciamos não é a ruína de uma só cidade, mas, sim, do mundo inteiro".[46]

VIII. O TRIUNFO DE CARLOS V: 1527-30

A peste assolou Roma em 1522, reduzindo-lhe a população a 55.000 almas; crimes, suicídios e a fuga de muitos de seus habitantes deveriam tê-la reduzido para menos de 40.000 em 1527; em julho daquele ano, a peste tornou a aparecer em pleno calor do verão e, juntamente com a fome e a contínua presença das hordas devastadoras, transformou Roma em uma cidade de horrores, terror e desolação. As igrejas e as ruas ficaram novamente juncadas de cadáveres; muitos deles jaziam abandonados nos pavimentos e apodreciam ao sol; o cheiro nauseabundo era tão forte que os carcereiros e prisioneiros fugiam dos parapeitos do castelo e iam encerrar-se em seus quartos e celas; mesmo lá, muitos foram os que morreram, vítimas também da infecção, entre eles alguns servidores do Papa. A peste atingira igualmente os invasores; 2.500 alemães morreram em Roma, em 22 de julho de 1527; a malária, a sífilis e a subnutrição, por sua vez, reduziram as hordas pelo menos à metade.

Os adversários de Carlos V começaram a pensar seriamente em socorrer o Papa. Henrique VIII, temendo que um sumo pontífice prisioneiro não pudesse conceder-lhe o divórcio de Catarina de Aragão, enviou o cardeal Wolsey à França a fim de conferenciar com Francisco I sobre as medidas que se deviam tomar para libertar Clemente VII. Em princípios de agosto, os dois soberanos propuseram a paz a Carlos V, oferecendo-lhe também dois milhões de ducados, com a condição de libertar o Papa e os príncipes franceses, e de devolver os Estados Papais à Igreja. Carlos recusou a proposta. Pelo Tratado de Amiens (18 de agosto), Henrique e Francisco comprometeram-se a travar a guerra contra Carlos. Veneza e Florença aderiram àquela nova aliança. As forças francesas conquistaram Gênova e Pavia e saquearam esta última cidade quase com a mesma meticulosidade com que agira o exército imperial em Roma. Mântua e Ferrara, temendo a presença dos franceses mais que a Carlos V, então distante, apressaram-se a ingressar na Liga. Entretanto, Lautrec, comandante das forças francesas, na impossibilidade de pagar os soldos de suas tropas, não ousou marchar contra Roma.

Esperando restabelecer seus privilégios no mundo católico e arrefecer o ardor daquela aliança em pleno desenvolvimento, o imperador concordou em libertar o Papa, com a condição de ele não prestar auxílio à Liga e de pagar imediatamente 112.000 ducados ao exército imperial que se achava em Roma, dando, ao mesmo tempo, reféns como garantia de sua boa conduta. Clemente VII levantou o dinheiro vendendo novos cargos de cardinalato e concedendo ao imperador um décimo das rendas eclesiásticas do reino de Nápoles. Em 7 de dezembro, após sete meses de reclusão, deixou Clemente o Castelo de Santo Ângelo e, disfarçado de fâmulo, saiu humildemente de Roma e dirigiu-se para Orvieto. Parecia um homem completamente alquebrado.

Em Orvieto, alojou-se em um palácio em ruínas. Os embaixadores ingleses que foram visitá-lo a fim de conseguirem o divórcio de Henrique VIII encontraram-no encolhido em um leito, o rosto muito pálido quase todo coberto por uma barba comprida e em desalinho. Ele passou ali o inverno e mudou-se depois para Viterbo. A 17 de fevereiro, as hostes imperiais, tendo recebido de Clemente VII tudo o que ele podia pagar e receando novas dizimações das doenças, deixaram Roma e marcharam para Nápoles. Lautrec conduziu seu exército com a esperança de sitiar aquela cidade, mas o número de seus próprios soldados ficou reduzido com as devastações causadas pela malária; ele mesmo acabou morrendo. Desorganizadas, as forças francesas retiraram-se rumo ao norte (29 de agosto de 1528). Não alimentando mais esperanças de que viesse a receber auxílio da Liga, Clemente ofereceu sua rendição completa a Carlos V, e no dia 6 de outubro, teve permissão de entrar novamente em Roma. Quatro quintos das casas haviam sido abandonadas e milhares de edifícios estavam em ruínas. Todo mundo ficou assombrado com o que nove meses de invasão haviam causado à capital do mundo cristão.

Parece que Carlos V cogitara algum tempo em depor Clemente VII, anexando os Estados Papais ao reino de Nápoles, tornando Roma a sede de seu governo e reduzindo o papa ao seu primitivo papel, o de bispo de Roma e súdito do imperador.[47] Isso seria lançar o próprio Carlos nos braços dos luteranos da Alemanha e incentivar a guerra civil na Espanha e, mais ainda, levaria a França, a Inglaterra, a Polônia e a Hungria a lhe resistirem com todas as suas forças. Abandonou o plano e voltou a alimentar a idéia de transformar o papado em aliado dependente dele, e em auxiliar espiritual na divisão da Itália entre eles dois. Com o Tratado de Barcelona (29 de junho de 1529), fez concessões substanciais ao Sumo Pontífice: ser-lhe-iam devolvidos os principados que haviam sido tomados da Igreja; os Médici, seus parentes, seriam restaurados em Florença por meios diplomáticos ou pela força; prometeu-lhe até mesmo Ferrara. Em retribuição a tais concessões, Clemente concordou em instaurar Carlos formalmente em Nápoles, a permitir aos exércitos imperiais passagem livre pelos Estados Papais e a encontrar-se com o imperador, em Bolonha, no ano seguinte, a fim de estabelecerem a paz e as bases para a organização da Itália.

Pouco tempo depois, Margarida, tia de Carlos e regente dos Países Baixos, encontrou-se com Luísa de Sabóia, mãe de Francisco, e, com o auxílio de vários embaixadores e legados, formulou o tratado de Cambrai (3 de agosto de 1529) entre o imperador e o rei. Carlos libertou os príncipes franceses, mediante o pagamento de 1.200.000 ducados, a título de resgate. Francisco renunciou, pela França, a todas as reivindicações sobre a Itália, Flandres, Artois, Arras e Tournai,[48] e com isso os aliados da França, na Itália, ficaram à mercê do imperador.

Carlos V e Clemente VII encontraram-se em Bolonha, no dia 5 de novembro de 1529, convencidos de que cada um precisava do outro. Por mais estranho que pareça, era aquela a primeira visita de Carlos à Itália; ele a tinha conquistado antes de vê-la. Quando se ajoelhou diante do Papa, em Bolonha, e beijou os pés do homem que arrastara na lama, era também a primeira vez que aquelas duas figuras se viam — um representando a Igreja em declínio, e o outro, o Estado moderno em ascensão vitoriosa. Clemente dominou seu orgulho e perdoou todas as ofensas recebidas; era necessário fazê-lo. Não podia mais recorrer à França; Carlos tinha exércitos no sul e no norte da Itália, aos quais não se podia resistir; não era possível recuperar Florença para os Médici sem o concurso das forças imperiais; precisava-se do auxílio do Império contra Lutero, na Alemanha, e Solimão, no Oriente. Carlos V mostrou-se generoso e prudente; manteve os termos do Tratado de Barcelona quando se achava realmente forte. Forçou Veneza a devolver tudo o que ela havia arrancado dos Estados Pontifícios. Permitiu a Francisco Maria Sforza, mediante o pagamento de uma grande indenização, que conservasse a arruinada Milão sob vigilância do império, e persuadiu Clemente a que permitisse o covarde e infiel Francisco Maria della Rovere de conservar Urbino. Perdoou a Alfonso o ter ele, naquela ocasião, feito uma aliança com a França e recompensou-o pelo auxílio que prestou na marcha contra Roma, deixando-o reter seu ducado como feudo papal, e dando-lhe Módena e Reggio, como feudos do império; por sua vez, Alfonso pagou ao Papa 100.000 ducados, importância esta de que ele tinha grande necessidade.

Com o propósito de consolidar aqueles acordos, Carlos V conclamou todos os principados a que se unissem na Itália; assim unidos, disse, poderiam defendê-la contra um ataque estrangeiro — exceto dele, Carlos. Essa união, para a qual Dante apelara ao imperador Henrique VII, e Petrarca ao imperador Carlos IV, foi assim conseguida pela sujeição de todos a uma potência estrangeira. Clemente abençoou tudo aquilo e coroou Carlos V imperador, dando-lhe a coroa de ferro da Lombardia e a imperial-papal coroa do Sacro Império Romano (22-24 de fevereiro de 1530).

A aliança do Papa e do imperador foi selada com o sangue florentino. Resolvido a restaurar sua família no poder, Clemente pagou 70.000 ducados a Felisberto, príncipe de Orange (que o tinha mantido prisioneiro), para que organizasse um exército e derrubasse a república plutocrática que ali se tinha formado em 1527. Felisberto enviou para tal missão 20.000 soldados alemães e espanhóis, muitos dos quais haviam participado do saque de Roma.[49] Em dezembro de 1529, essas forças ocuparam Pistóia e Prato e fizeram o cerco de Florença. A fim de expor os atacantes ao fogo da artilharia florentina, os resolutos cidadãos destruíram todas as casas, jardins e muros na distância de uma milha ao redor das fortificações; Miguel Ângelo abandonou os trabalhos de escultura que estava fazendo para os túmulos dos Médici e começou a construir fortins e muralhas. O cerco continuou de maneira inexorável durante oito meses; era tal a escassez de mantimentos, que começaram a vender gatos e ratos a uns $12,50 cada.[50] As igrejas entregavam seus vasos sagrados, os cidadãos, suas baixelas, e as mulheres, suas jóias, para que tudo fosse transformado em dinheiro para se poder adquirir provisões e armas. Monges patriotas, como Fra Benedetto da Foiano, animavam o espírito do povo com seus sermões inflamados. Um corajoso florentino, Francisco Ferrucci, escapou da cidade, organizou uma força de três mil homens e atacou os sitiantes. Foi derrotado com a perda de dois mil soldados. Ele mesmo foi capturado e levado à presença de Fabrizio Maramaldi, um calabrês que comandava a cavalaria im-

perial. Maramaldi mandou que segurassem Ferrucci diante de si e apunhalou-o várias vezes até vê-lo morrer.[51] Entrementes, o general que Florença havia contratado para sua defesa, Malatesta Baglioni, traiu-a entrando em acordo com os sitiantes; deixou-os entrar na cidade e voltou seus canhões contra os florentinos. Faminta e desorganizada, a república rendeu-se (12 de agosto de 1530).

Alessandro dei Médici foi nomeado duque de Florença e manchou a família com sua rapacidade e crueldade. Centenas de pessoas que haviam combatido pela república foram torturadas, exiladas ou assassinadas. Enviaram Fra Benedetto a Clemente, que o mandou encarcerar no Castelo de Santo Ângelo, onde, segundo um relatório, aliás duvidoso, deixaram o monge morrer de fome.[52] Os membros da *Signoria* dispersaram-se, e o palácio, onde se reuniam, passou a ser chamado Palazzo Vecchio. O grande sino de 11 toneladas — La Vacca — que da bela torre havia chamado tantas gerações para aquele *parlamento*, foi arriado e feito em pedaços, "a fim de que não se ouvisse mais o doce som da liberdade", disse um cronista contemporâneo.[53]

IX. CLEMENTE VII E AS ARTES

O tratamento que o Papa dispensou a Florença confirmava a decadência dos Médici; seus esforços para restaurar Roma revelaram a centelha do que havia sido o gênio administrativo e apreciador da estética, que tanto havia engrandecido aquela família. Sebastiano del Piombo, que o pintara em sua maturidade, fez depois um retrato dele, no qual no-lo apresenta como um homem velho, sombrio, os olhos fundos, a barba branca, dando a bênção; ao que parece, o sofrimento o havia tornado casto e, até certo ponto, mais forte. Ele tomou medidas vigorosas para proteger a Itália contra as frotas dos turcos que dominavam o Mediterrâneo oriental; fortificou Ancona, Ascoli e Fano e pagou o preço daquilo tudo persuadindo o consistório de 21 de junho de 1532 — apesar dos protestos dos cardeais — a impor um tributo de 50 por cento sobre os rendimentos do clero italiano, inclusive dos cardeais.[54] Em parte, com a venda de cargos eclesiásticos, conseguiu fundos para reconstruir as propriedades da Igreja, restaurar a Universidade de Roma e recomeçar a proteção às letras e às artes. Tomou medidas para assegurar o abastecimento de trigo a despeito das incursões dos piratas de Barbaria contra a navegação nas proximidades da Sicília. Em tempo extraordinariamente curto, Roma já estava funcionando como a capital do mundo ocidental.

Havia ainda abundância de artistas, na cidade. Caradosso ali chegara, vindo de Milão, e Cellini, de Florença, para elevar a arte da ourivesaria ao seu zênite na Renascença; eles e muitos outros mais mantinham-se atarefados fabricando rosas de ouro e espadas honoríficas para presentes do papado, vasos para os altares, báculos para as autoridades e procissões da igreja, sinetes para os cardeais, tiaras e anéis para os papas. Valério Belli de Vicenza fez para Clemente uma caixa de cristal magnífica, na qual gravou cenas da vida de Cristo. Esta, agora um dos mais preciosos objetos existentes no Palácio Pitti, fora presenteada a Francisco I, por ocasião do casamento de seu filho com Catarina de Médici.

As decorações das *stanze* do Vaticano haviam sido recomeçadas em 1526. Os melhores trabalhos de pintura do pontificado de Clemente VII foram feitos na Sala de Constantino: ali, Giulio Romano pintou *A Aparição da Cruz* e *A Batalha da Ponte Mílvia*; Francisco Penni, *O Batismo de Constantino*, e Raffaello del Colle, *Constantino Presenteando Roma ao Papa Silvestre*.

Depois de Miguel Ângelo — Giulio Romano havia migrado para Mântua — foi Sebastiano Luciano o mais eficiente dos pintores de Roma: ele adquiriu o apelido de Piombo ao ser nomeado guardião e desenhista dos sinetes do papa (1531). Nascido em Veneza (*ca.* 1485), teve a felicidade de ser discípulo de Gian Bellini, Giorgione e Cima. Um de seus primeiros e mais belos quadros — *As Três Idades do Homem* — mostra-o como um jovem agradável entre dois famosos compositores estrangeiros que se achavam, na ocasião, em Veneza — Jacob Obrecht e Philippe Verdelot. Pintou para a igreja de São João Crisóstomo — ou terminou para Giorgione — uma interessante reprodução daquele santo na febre de compor; mais ou menos naquele tempo (1510), copiou o gênero mais voluptuoso de Giorgione, em *Vênus e Adônis*, cujas generosas mulheres parecem pertencer à idade de ouro antes do nascimento do pecado. É provável que tenha pintado, em Veneza, o seu célebre quadro — *Retrato de uma Dama* — que durante muito tempo foi atribuído a Rafael sob o nome de *La Fornarina*.

Em 1511, Agostino Chigi convidou Sebastiano para que viesse a Roma e auxiliasse na decoração da Villa Chigi. Ali, o jovem artista conheceu Rafael e, durante algum tempo, imitou seu estilo, fazendo ornamentos pagãos; por sua vez, ensinou a Rafael o segredo que os venezianos possuíam sobre os matizes das tintas. Sebastiano tornou-se logo amigo abnegado de Miguel Ângelo, assimilou a concepção vigorosa que aquele titã emprestava aos músculos, e anunciou sua intenção de unir o colorido dos venezianos ao desenho de Miguel Ângelo. Teve logo oportunidade de realizá-la ao encomendar-lhe o cardeal Giulio dei Médici um quadro. Sebastiano escolheu para tema *A Ressurreição de Lázaro*, concorrendo deliberadamente com o quadro de *A Transfiguração*, que Rafael estava pintando naquela ocasião (1518). Os críticos, unanimemente, não o contradisseram quando ele declarou que julgava ter-se igualado ao favorito de Leão X.

Ele teria feito maiores progressos não fosse o ter-se contentado logo com o ponto a que chegara com seus trabalhos. Gostava de lazeres, e isso impediu-o de ser um gênio. Era uma criatura jovial que não via razão para se cansar, quer pelo ouro supérfluo, quer por uma transitória fama póstuma. Depois que recebera uma sinecura, no Vaticano, de seu protetor que fora eleito papa, limitara-se, na maior parte do tempo, a fazer retratos, no que, aliás, poucos foram os pintores que o sobrepujaram.

Baldassare Peruzzi era mais ambiososo e fez seu nome sonoro repercutir, durante uma geração, além das montanhas da Itália. Era filho de um tecelão. (A maioria dos artistas é de família humilde: a classe média procura em primeiro lugar profissões mais proveitosas para, em sua senilidade, dispor de tempo para as coisas belas, e os aristocratas, conquanto fomentem a arte, preferem a arte da vida à vida pela arte.) Nascido em Siena (1481), Baldassare aprendeu pintura com Sodoma e Pinturicchio, tendo seguido logo depois para Roma. Parece que foi ele quem pintou o teto da *Stanza d'Eliodoro* no Vaticano; Rafael achou bom o trabalho que fez, a ponto de deixar inalterada grande parte dele. Naquele tempo, Baldassare apaixonou-se pelas ruínas clássicas, como havia acontecido com Bramante; mediu plantas dos templos e palácios antigos e estudou as diversas formas e disposições das colunas e capitéis. Tornou-se especialista na aplicação da perspectiva na arquitetura.

Quando Agostino Chigi decidiu construir a Villa Chigi, Peruzzi foi convidado para levar avante esse projeto (1508). O banqueiro mostrou-se satisfeito com o resultado — uma fachada de estilo da Renascença, suntuosamente coroado com cornijas e orna-

tos clássicos. Tendo conhecimento de que Peruzzi sabia também pintar, o banqueiro deu ao jovem artista liberdade para decorar várias salas do edifício, em concorrência com Sebastiano del Piombo e Rafael. No salão de entrada e na *loggia*, Baldassare pintou Vênus penteando os cabelos, Leda e o cisne, Europa e o touro, Dânae e sua chuva de ouro, Ganímedes e a águia, e outras cenas destinadas a alimentar de poesia o espírito do banqueiro, fazendo-o esquecer-se das fastidiosas conversas sobre negócios. Peruzzi fez sobressair seus afrescos, dando-lhes, nas bordas, perspectivas tão interessantes que Ticiano as tomou por verdadeiros baixos-relevos de pedra.[55] No vestíbulo do andar superior, Baldassare fez com o pincel um trabalho que dava a ilusão de ser verdadeira obra de arquitetura: pintou cariátides sustentando cornijas, pilastras em que se apoiavam frisos e janelas que se abriam para campos também pintados. Peruzzi apaixonou-se pela arquitetura e transformou a pintura em sua serviçal, a qual obedecia a todas as ordens do construtor, porém, sem espírito. Façamos aqui uma exceção para as cenas bíblicas que ele pintou em um semidomo do templo de Santa Maria della Pace (1517), onde Rafael havia pintado sibilas três anos antes. Os afrescos de Baldassare, ali, podiam muito bem concorrer com os que Rafael fizera, pois são os seus melhores trabalhos. É verdade que Rafael, naquela ocasião, não dera aos seus toda a pujança de seu talento.

A versatilidade de Peruzzi deve ter impressionado Leão X, pois este o nomeou sucessor de Rafael no cargo de arquiteto-chefe da basílica de São Pedro (1520) e contratou-o para pintar o cenário de *La Calandra*, a comédia de Bibbiena (1521). Tudo que resta da obra de Peruzzi em San Pietro é a planta; Symonds classificou-a como "a mais bela e a mais interessante de todas as que haviam sido projetadas para a basílica de São Pedro."[56] A morte de Leão X e a ascensão de um papa alérgico à arte fizeram com que Peruzzi voltasse a Siena. Partiu depois para Bolonha, onde projetou o belo palácio de Albergati. Fez uma maquete para a fachada de São Petrônio, a qual não chegou a ser terminada. Apressou-se em voltar a Roma ao reabrir Clemente VII o paraíso das artes. Recomeçou ali seus trabalhos na basílica. Achava-se ainda em Roma quando a cidade foi saqueada pelas hordas imperiais. Sofreu grandes tribulações, diz Vasari, porque "era uma figura circunspecta e de feições nobres, e julgaram que fosse um prelado disfarçado". Prenderam-no na esperança de conseguir uma boa soma para resgate de sua vida; quando provou sua posição inferior, pintando um retrato magistral, contentaram-se em tirar-lhe o pouco que possuía, deixando-lhe apenas a camisa do corpo, e soltaram-no depois. Ele se dirigiu a Siena, onde chegou quase nu. O governo sienense, orgulhoso por reconquistar o filho pródigo, contratou-o para fazer as plantas das fortificações; a igreja de Fontegiusta encarregou-o de pintar um mural, que foi aclamado por críticos generosos como sendo sua obra-prima — uma Sibila anunciando a um Augusto, muito assustado, o próximo nascimento de Cristo.

Mas o maior sucesso de Peruzzi foi o Palazzo Massimi delle Colonne, que ele projetou ao voltar depois a Roma (1530). Os Massimi alegavam ser descendentes de Fábio Máximo — de quem derivava seu nome — o qual ganhara a imortalidade sem que tivesse produzido nada de especial: o sobrenome vinha do pórtico cheio de colunas de sua primeira moradia, a qual foi destruída por ocasião do saque de Roma. Foi a felicidade de Peruzzi ser muito irregular o terreno para a construção de um edifício retangular, forma que geralmente se adotava. Ele escolheu uma disposição oval, com fachada de estilo Renascença e um pórtico dórico. Conquanto revestisse de simplicidade a parte externa, deu ao seu interior toda a ornamentação e esplendor dignos de um

palácio romano dos dias do império, acrescentando-lhe os requintes dos gregos no que dizia respeito a suas proporções e decorações.

A despeito de sua capacidade multiforme, Peruzzi morreu pobre; não tinha coragem de regatear com os papas, cardeais e banqueiros a fim de conseguir um pagamento à altura de seus méritos. O Papa Paulo III, ao saber que ele estava moribundo, achou que somente restavam ele e Miguel Ângelo para continuar a construção da basílica de São Pedro. Enviou ao artista 100 coroas. Baldassare agradeceu, mas mesmo assim morreu. Contava 54 anos (1535). Vasari, depois de insinuar que um rival o havia envenenado, relata que "todos os pintores, escultores e arquitetos de Roma acompanharam-lhe o corpo até à sepultura".

X. MIGUEL ÂNGELO E CLEMENTE VII: 1520-34

Uma das coisas que depõem a favor de Clemente VII é o fato de ter tolerado, pacientemente, durante todas as suas próprias desventuras, o temperamento e as revoltas de Miguel Ângelo, cumulando-o de encomendas e concedendo-lhe todos os privilégios que se reservam a um gênio. "Quando Buonarroti vem falar-me", disse ele, "sempre lhe peço que se sente, pois tenho sempre a certeza de que ele o fará sem permissão."[57] Antes mesmo de ser eleito papa, Clemente se propôs a levar avante uma tarefa (1519) que provou ser, na arquitetura, a obra culminante daquele artista: acrescentar à igreja de São Lourenço uma "Nova Sacristia" como mausoléu para os famosos Médici, construir-lhes os túmulos, adornando-os com estátuas apropriadas. Confiante na versatilidade daquele homem titânico, Clemente pediu-lhe que traçasse os planos arquitetônicos para a Biblioteca Laurenciana; desejava que esta fosse muito sólida e bastante espaçosa para que pudesse abrigar, com segurança as coleções de obras literárias da família Médici. A suntuosa escadaria e o vestíbulo cheio de pilares da biblioteca foram terminados (1526-7) sob a direção de Miguel Ângelo; a parte restante do edifício foi erguida depois por Vasari e outros, segundo os planos de Buonarroti.

A Nuova Sagrestia dificilmente seria uma obra-prima de arquitetura. Foi planejada como um simples quadrângulo, dividido com pilastras e coroado por uma cúpula modesta; sua função primacial foi receber estátuas nos nichos deixados nas paredes. Essa "Capela dos Médici" ficou terminada em 1524. Em 1525, Miguel Ângelo começou a trabalhar nos túmulos. Clemente escreveu-lhe, naquele último ano, uma carta delicada, na qual não deixou também de demonstrar a impaciência de que se achava possuído:

> Sabeis que os papas não têm vida longa; o mais que podemos almejar é contemplar a capela com os túmulos de nossos parentes ou, pelo menos, saber que a obra está terminada. O mesmo se dá com o que diz respeito à Biblioteca. Contamos, portanto, com vossa diligência. Entrementes, cultivaremos doce paciência (segundo vossas próprias palavras), elevando nossas preces a Deus para que Ele a coloque também em vosso coração a fim de que possais levar avante todo esse empreendimento. Não receeis que venham a faltar-vos novos encargos ou recompensas enquanto vivermos. Adeus, e aceitai as bênçãos do Todo-Poderoso e as nossas. — *Giulio*.[58]

Tinham de se construir seis túmulos: para Lourenço, o Magnífico, para seu irmão Giuliano, que havia sido assassinado, para Leão X, para Clemente VII, para o Giuliano mais novo, que era "demasiado bom para que pudesse governar" (falecido em 1516), e para Lourenço, duque de Urbino (falecido em 1519). Somente os túmulos dos dois últimos é que foram terminados, e mesmo assim não inteiramente. Representam, no entanto, o apogeu da escultura da Renascença, assim como a Capela Sistina representa o ponto culminante da pintura daquela era, e a basílica de São Pedro o pináculo da arquitetura daqueles tempos também. Os túmulos mostram aqueles homens mortos na flor da vida; não se tentou de modo algum reproduzir suas verdadeiras formas ou feições: Giuliano, na indumentária de comandante romano, e Lourenço como *il Penseroso*, o pensador. Ao notar um observador incauto aquela falta de realismo, Miguel Ângelo respondeu com palavras que revelavam a sublime confiança que depositava na imortalidade de sua arte: "Quem, daqui a um milênio, irá preocupar-se com o fato de serem essas ou não as feições deles?"[59] Reclinadas no sarcófago de Giuliano, vêem-se duas figuras nuas: à direita, ao que se alega, um homem simbolizando o Dia, e, à esquerda, uma mulher representando a Noite. A idênticas figuras reclinadas no túmulo de Lourenço, deram-se os nomes de Crepúsculo e Aurora. Tais interpretações são hipotéticas, talvez meras fantasias; provavelmente o objetivo do artista fosse apenas esculpir novamente o seu ídolo secreto, o corpo do homem, com todo o esplendor de sua força máscula, e a forma da mulher, com todos os seus belos contornos. Como de costume, foi mais feliz na escultura da figura do homem; a do Crepúsculo, inacabada, que lentamente cede para a noite um dia laborioso e exaustivo, pode ser igualada às dos mais nobres deuses do Panteão.

A guerra interveio na arte. Ao cair Roma em poder dos *Landsknechte* (1527), Clemente não pôde mais patrocinar as artes, tendo cessado, naquela ocasião, a concessão de uma pensão de 50 coroas ($625?) que Miguel Ângelo recebia do papado. Florença, entretanto, desfrutou ainda dois anos de sua liberdade como república. Quando Clemente se reconcilou com Carlos e um exército teuto-espanhol foi enviado para derrubar a república e restaurar os Médici no poder, Florença nomeou Miguel Ângelo (6 de abril de 1529) membro do Comitê dos Nove — Nove di Milizia — para a defesa da cidade. O artista dos Médici tornou-se assim, por um capricho das circunstâncias, o engenheiro adversário daquela família, e pôs-se a trabalhar febrilmente nos projetos e construção de fortes e muralhas.

À medida que os trabalhos prosseguiam, Miguel Ângelo foi-se convencendo cada vez mais de que não se iria poder defender com êxito a cidade. Como uma simples cidadela, que era o caso de Florença, dividida como estava pelas suas paixões políticas, iria poder resistir ao fogo da artilharia e às excomunhões do império e do papado ao mesmo tempo? Em 21 de setembro de 1529, tomado pelo pânico, fugiu de Florença, esperando poder alcançar a França e ganhar as graças de seu amável rei. Encontrando a região bloqueada pelos alemães, refugiou-se em Ferrara e depois em Veneza. Dali enviou uma mensagem a seu amigo Battista della Palla, agente de obras artísticas de Francisco I, em Florença, perguntando-lhe se desejaria participar da fuga para a França.[60] Battista recusou-se a deixar o posto que lhe haviam destinado na defesa da cidade; ao invés, escreveu a Miguel Ângelo um apelo veemente para que voltasse prevenindo-o de que, se não atendesse, o governo confiscaria seus bens e deixaria na indigência seus parentes. Por volta de 20 de novembro, o artista retornou ao seu trabalho nas fortificações de Florença.

Segundo Vasari, ele encontrou tempo, mesmo naqueles meses agitados, para continuar a esculpir secretamente os túmulos dos Médici e também para pintar, para Alfonso de Ferrara, *Leda e o Cisne,* que é o menos característico de seus trabalhos. Era obra estranha para um homem tão pouco sensual e quase puritano; talvez ela se tivesse originado de um espírito momentaneamente abalado. Mostra o cisne copulando com Leda. Alfonso era uma espécie de libertino quando não se via atarefado com suas guerras; parece, porém, que não fora ele quem escolhera aquele tema. O mensageiro, que ele tinha enviado para buscar o quadro prometido, demonstrou seu desapontamento ao vê-lo, dizendo que aquilo nada valia; não se esforçou sequer para levá-lo ao duque. Miguel Ângelo deu-o a Antônio Mini, seu servo, o qual o levou consigo para a França, onde o quadro passou para a coleção do onívoro Francisco I. O quadro permaneceu em Fontainebleau até o reinado de Luís XIII, ocasião em que um alto funcionário mandou destruí-lo por causa de sua indecência. Não se sabe se a ordem foi executada, tampouco se conhece a história posterior desse original. Há uma cópia do quadro nas câmaras subterrâneas da Galeria Nacional de Londres.[61]

Com a queda de Florença, os Médici voltaram ao poder, Battista della Palla e outros chefes republicanos foram condenados à morte. Miguel Ângelo ocultou-se, durante dois meses, em casa de um amigo, esperando a todo instante uma sorte idêntica. Entretanto, Clemente foi de opinião que ele valia mais como vivo do que como morto. Escreveu a seus parentes, em Florença, pedindo que procurassem o artista e o tratassem bem; ofereceu-lhe, ao mesmo tempo, a antiga pensão, caso quisesse recomeçar os trabalhos nos túmulos. Miguel Ângelo concordou em voltar à atividade. Mais uma vez, da mesma maneira que sucedera com o mausoléu de Júlio, o espírito do Sumo Pontífice e do artista haviam concebido uma obra que ultrapassava a possibilidade de realização, e o Papa não pôde viver tempo bastante para ver terminado o empreendimento. Ao morrer Clemente VII (1534), Miguel Ângelo temendo que Alessandro dei Médici o punisse, agora que desaparecera seu protetor, aproveitou-se da primeira oportunidade que se lhe ofereceu e fugiu para Roma.

Uma tristeza profunda e sombria caracteriza aqueles túmulos, bem como a solene *Madonna dei Médici* que Miguel Ângelo esculpiu para a Sacristia. Historiadores apaixonados pela democracia (exagerando o seu desenvolvimento em Florença) geralmente supuseram que aquelas figuras reclinadas simbolizavam uma cidade a se lamentar por ter sido forçada a render-se à tirania. Essa interpretação não deixa de ser provavelmente uma fantasia: afinal de contas, haviam sido projetadas quando os Médici governavam Florença relativamente bem; haviam sido esculpidas para um Papa Médici que se mostrava realmente atencioso para com Miguel Ângelo, e era o trabalho de um artista que, desde sua mocidade, muito devia aos Médici. Não está claro que ele pretendesse condenar aquela família, cujos túmulos estava preparando, e as reproduções que fez de Giuliano e Lourenço nada têm de prejudicial contra eles. Realmente, aquelas figuras exprimem algo mais profundo que o amor pela liberdade de uns poucos ricos que desejavam governar os pobres sem os empecilhos da casa dos Médici, a qual era geralmente benquista pelo povo. Elas exprimem mais o aborrecimento que Miguel Ângelo nutria pela vida, a fadiga de um homem que era todo nervos e embebido de sonhos titânicos e incomensuráveis, que se vira atingido por mil tribulações, atormentado em quase todos os empreendimentos pela insípida recalcitrância da matéria, a obtusidade da força e a crueldade dos tempos. Poucos foram os prazeres que Miguel Ângelo gozou da vida: não tinha um amigo que estivesse ao nível de sua

inteligência; a mulher parecia-lhe apenas uma peça anatômica macia, perturbadora da paz, e mesmo seus mais magistrais triunfos foram o resultado de um trabalho doloroso e exaustivo, sinfonias inacabadas de uma meditação merencória e de inescapável derrota.

Mas, ao cair Florença nas garras de seus piores tiranos e ao dominar o terror, onde Lourenço outrora governara feliz, o artista que, na Capela dos Médici, havia, com sua escultura, criticado a vida e não uma mera teoria de governo, percebeu que aquelas figuras melancólicas exprimiam também o desaparecimento da glória da cidade que havia sustentado a Renascença. Ao descerrar o véu que cobria a estátua da Noite, o poeta Gianbattista Strozzi escreveu uma quadrinha literária que dizia:

A Noite que aqui vedes, com graça reclinada
Em pleno sonho, por um anjo gerada
Foi da pedra. Mesmo dormindo, quanta vida encerra!
Ó incrédulos, despertai-a, que ela vos falará.

Miguel Ângelo recebeu, como cumprimento, o trocadilho que lhe fizeram com o nome e perdoou-o, porém rejeitou a interpretação que haviam dado. Deu a sua própria, em quatro versos que revelam seu talento poético:

Caro m'è il sonno, e più l'esser di sasso
Mentre che 'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar; deh! parla basso.

Caro me é o sono, porém mais uma simples pedra ser
Enquanto a ruína reina e a desonra dura.
Não ver, nem sentir para mim seria grande ventura;
Assim, não me despertem, pois nada quero ouvir dizer.

XI. O FIM DE UMA ERA: 1528-34

Clemente VII morreu depois de ter feito mais uma mudança radical em sua política e, coroando seus desastres, perdeu a Inglaterra para a Igreja (1531). A propagação da revolta dos luteranos na Alemanha havia criado dificuldades e perigos para Carlos V. Este esperava poder vencê-los, convocando um concílio geral. Aconselhou ao Papa que fizesse a convocação e irritou-se com suas contínuas desculpas e protelações. Clemente, por sua vez, irritou-se com o fato de o imperador ter cedido Reggio e Módena a Ferrara, e procurou novamente a França; aceitou a proposta de Francisco I, pela qual Catarina de Médici devia casar-se com Henrique, o segundo filho do rei, e assinou um acordo secreto comprometendo-se a auxiliar Francisco I e recuperar Milão e Gênova (1531).[63] Por ocasião de uma segunda conferência que houve entre o Papa e o imperador, em Bolonha (1532), Carlos V propôs novamente que se realizasse o concílio, com a presença de católicos e protestantes, a fim de se encontrar uma forma conciliatória; não lhe deram ouvidos. Sugeriu o casamento de Catarina com Francisco Maria Sforza, vigário do império em Milão; viu que sua sugestão chegara demasiado tarde; Catarina já havia sido vendida. No dia 12 de outubro de 1533, Clemente encontrou-se com Francisco I, em Marselha, onde efetuou o matrimônio de sua sobrinha com Henri-

que, duque de Orléans. Era o defeito primacial dos Médici, como papas, julgarem-se de uma dinastia da realeza e de, às vezes, sobreporem a glória da família à sorte da Itália ou da Igreja. Clemente tentou persuadir Francisco I a fazer a paz com Carlos V; o primeiro recusou-se a fazê-lo e teve a audácia de pedir a aquiescência do Papa para uma aliança temporária da França com os protestantes e os turcos contra o imperador.[64] Clemente achou que isso já era ir muito longe.

"Naquelas circunstâncias", diz Pastor, "devia considerar-se uma felicidade para a Igreja o fato de o Papa estar, naquela ocasião, com os dias contados."[65] Ele já tinha vivido demasiado. Ao subir ao trono papal, ainda era Henrique VIII o *Defensor fidei,* o defensor da fé ortodoxa contra Lutero; os protestantes, em sua revolta, não haviam ainda proposto modificações vitais de ordem doutrinária, mas, sim, apenas certas reformas eclesiásticas, como as que o Concílio de Trento iria legislar para a Igreja na geração seguinte. Com a morte de Clemente (25 de setembro de 1534), a Inglaterra, Dinamarca, Suécia, metade da Alemanha e parte da Suíça separaram-se definitivamente da Igreja, e a Itália submeteu-se ao domínio da Espanha que foi fatal à liberdade do pensamento e da própria vida, liberdade essa que, bem ou mal, assinalou a era da Renascença. Foi, indubitavelmente, o mais desastroso dos pontificados na história da Igreja. Todo mundo rejubilara com a ascensão de Clemente, e esse mesmo júbilo repetiu-se com sua morte. A ralé de Roma profanou-lhe repetidas vezes o túmulo.[66]

LIVRO VI

FINALE

1534-76

CAPÍTULO XXII

Ocaso em Veneza

1534—76

I. RENASCE VENEZA

É QUASE um mistério que aquela era de escravidão e declínio para o resto da Itália fosse para Veneza uma idade de ouro. Ela havia sofrido fortemente com as guerras da Liga de Cambrai; perdera para os turcos muitas de suas possessões no Oriente; seu comércio com o Mediterrâneo oriental era constantemente perturbado pelas guerras e pirataria, e o que mantinha com a Índia estava passando para as mãos de Portugal. Como, pois, pôde sustentar, naquele período, arquitetos como Sansovino e Palladio, escritores como Aretino e pintores como Ticiano, Tintoretto e Veronese? Naquela mesma época, Andrea Gabrieli tocava órgão, dirigia o coro em São Marcos e escrevia madrigais que ressoavam em toda a Itália; a música deleitava ricos e pobres; apenas os palácios dos banqueiros e cardeais, em Roma, é que podiam rivalizar com os que margeavam o Grande Canal. Uma centena de poetas recitava seus versos em barracas, tavernas e praças públicas; uma dezena de companhias de artistas representava comédias; construíram-se teatros permanentes, e Vittoria Piissimi, *la bella maga d'amore*, "a bela feiticeira do amor", tornara-se o encanto da cidade como artista, cantora e dançarina ao se substituírem os rapazes por mulheres nos papéis femininos. Foi quando teve início o reinado das divas.

Daremos aqui uma explicação, se bem que fraquíssima, daquele quase mistério. Conquanto profundamente atingida pela guerra, Veneza jamais chegou a ser invadida; os lares e as lojas permaneceram intactos. Ela recuperou suas possessões no continente e incluiu cidades populosas, como Pádua, Vicenza e Verona, entre suas tributárias em cultura, economia e gênio (Colombo e Cornaro, em Pádua; Palladio, em Vicenza, e Veronese, em Verona). Dominou ainda grandes áreas de comércio no Adriático e em suas proximidades. Suas principais famílias ainda retinham riquezas que haviam formado e também herdado. Indústrias antigas continuavam a florescer, tendo encontrado novos mercados no mundo cristão; foi, naquela ocasião, por exemplo, que o vidro veneziano alcançou, como cristal fino, a sua perfeição. Manteve-se a liderança dos venezianos em produtos de luxo, tendo sido naquele período que as rendas de Veneza começaram a ser famosas. A despeito da censura religiosa, Veneza ainda deu asilo aos refugiados políticos e também aos intelectuais, como Aretino, o qual fumigava suas divertidas obscenidades com contribuições periódicas para a literatura religiosa.

No final daquele período, Veneza demonstrou duas vezes sua elasticidade e vigor

cívico. Tomou parte saliente, em 1571, no equipamento, juntamente com a Espanha e o papado, de uma armada de 200 navios que destruiu uma frota turca de 224 barcos ao largo da costa de Lepanto, no Golfo de Corinto. Essa vitória, que talvez tenha salvo a Europa ocidental para o mundo cristão, foi celebrada por Veneza, durante três dias, com grandes manifestações de júbilo: a região de Rialto engalanou-se com seus trajes coloridos; flâmulas e tapetes também coloridos abrilhantaram todas as janelas que davam para os canais; ergueu-se um grande arco de triunfo na Ponte do Rialto e exibiram-se, nas ruas, pinturas de Bellini, Giorgione, Ticiano e Miguel Ângelo. O carnaval que se seguiu foi o mais animado que Veneza já vira até então, e firmou um precedente para os que se realizaram posteriormente; todos se fantasiaram e se divertiram; estabeleceu-se uma moratória para a moralidade. Palhaços como Pantalone e Zanni (*i.e.*, Joãozinho) viram seus nomes adaptados para diversas línguas.

Depois, em 1574 e 1577, tremendos incêndios, no Palácio Ducal, devastaram várias salas; foram destruídas pinturas de Gentile da Fabriano, dos Bellini, dos Vivarini, de Ticiano, Pordenone, Tintoretto e Veronese; em dois dias, desapareceram o labor e a arte de um século. O espírito da república transpareceu na rapidez e resolução com que foram restauradas as salas danificadas. Giovanni da Ponte foi encarregado de reconstruí-las e dar-lhes a forma primitiva; Cristóforo Sorte desenhou em 29 divisões o maravilhoso teto da Sala del Maggior Consiglio, e Tintoretto, Veronese, Palma Giovane e Francisco Bassano pintaram as paredes. Nas outras salas — o Collegio ou lugar de reunião do doge e do conselho, o Anticollegio ou antecâmara, e a Sala de' Pregadi ou Sala do Senado — foram os tetos, as portas e as janelas desenhados pelos maiores arquitetos daquela época: Iacopo Sansovino, Palladio, Antonio Scarpagnino e Alessandro Vittoria.

Iacopo d'Antonio di Iacopo Tatti era florentino de nascimento (1486). "Era com relutância que ia à escola", diz Vasari; tendo-se apaixonado pelo desenho, sua mãe encorajou-o nessa arte, contrariando o pai que esperava fazê-lo um negociante. Foi assim que Iacopo passou a servir, como aprendiz, ao escultor Andrea Contucci di Monte San Savino. Este criou tal afeição por ele e ensinou-lhe tão conscienciosamente a profissão que Iacopo passou a considerá-lo como pai, adotando-lhe o cognome de Andrea. O jovem teve também a felicidade de travar amizade com Andrea del Sarto. Talvez tivesse aprendido com este último os segredos da sutileza do desenho. Quando estava em Florença, o jovem escultor esculpiu o *Baco*, que se encontra agora no Bargello, que é célebre pelo seu perfeito equilíbrio e habilidade com que o braço, a mão e o vaso — este, levemente pousado nas pontas dos dedos — foram talhados em uma só peça de mármore. Todo mundo, exceto Miguel Ângelo, mostrou-se amável para com Andrea e auxiliou-o na sua ascensão artística. Guiliano da Sangallo levou-o a Roma e deu-lhe hospedagem. Bramante encarregou-o de fazer um modelo de *Laocoonte* em cera; ficou tão bem feito que o fundiram em bronze para o cardeal Grimani. Foi talvez por influência de Bramante que Andrea trocou a escultura pela arquitetura; não tardou em receber vantajosas encomendas.

Ele se encontrava em Roma por ocasião do saque e, como muitos outros artistas, perdeu todos os seus bens. Partiu para Veneza, pensando em seguir depois para a França. O doge Andrea Gritti instou, porém, para que ficasse em Veneza e reforçasse os pilares e as cúpulas da catedral de São Marcos. Seu trabalho agradou tanto ao Senado, que o nomearam arquiteto do Estado (1529). Labutou, durante seis anos, para melhorar a Praça de São Marcos; baniu os açougues que enfeavam a Piazetta, abriu

novas ruas e muito contribuiu para fazer da Praça de São Marcos esse logradouro espaçoso e aprazível que é hoje.

Em 1536, construiu a Zecca — a Casa da Moeda — e iniciou a construção de seu mais célebre edifício, a Libreria Vecchia, defronte ao Palácio dos Doges. Construiu a fachada, dando-lhe um grandioso pórtico duplo de colunas dóricas e jônicas, belas cornijas e sacadas, e uma estatuária decorativa. Algumas pessoas classificaram essa velha biblioteca como "o mais belo e o mais profano dos edifícios da Itália";[1] contudo, aquela multiplicação de colunas é exagerada, e a estrutura mal pode ser comparada ao Palácio dos Doges. Seja como for, os Procuradores acharam-na excelente, aumentaram o salário de Sansovino e isentaram-no dos impostos de guerra. Em 1544, um dos arcos principais desmoronou-se, arrastando consigo a abóbada. Lançaram Sansovino em uma prisão a par de uma pesada multa. Aretino e Ticiano conseguiram, porém, convencer os Procuradores a dar-lhe a liberdade e a perdoar-lhe a multa. O arco e a abóbada foram reparados; a construção do edifício ficou terminada em 1553. Entrementes (1540), Sansovino fez os planos da bela Loggetta — vestíbulo para a polícia — na parte leste do Campanário; adornou a construção com estátuas de bronze e terracota. Fundiu portas de bronze para uma sacristia da catedral de São Marcos, aproveitando a ocasião para fazer, entre os baixos-relevos, o seu próprio retrato e os de Aretino e Ticiano.

Os três homens tinham-se tornado grandes amigos; eram conhecidos nos círculos artísticos de Veneza como "o Triunvirato" Passavam muitas noites juntos, ora conversando sobre negócios ora divertindo-se com algumas beldades que pudessem arranjar na ocasião. Iacopo rivalizava com Aretino em popularidade junto às mulheres e com Ticiano, em longevidade. Ele permaneceu forte e sadio e (afirma-se) gozou de boa vista até aos 84 anos.[2] Não chegou a consultar um médico durante 50 anos; no verão, costumava alimentar-se quase exclusivamente de frutas. Ao ser convidado por Paulo III para sucessor de Antônio da Sangallo, no cargo de arquiteto-chefe da basílica de São Pedro, recusou-se a aceitar o convite, dizendo que não trocaria sua vida em uma república por um serviço sob as ordens de um governante absoluto.[3] Ercole II de Ferrara e o duque Cósimo de Florença ofereceram-lhe, em vão, grandes somas para que fosse residir em suas cortes. Ele morreu muito serenamente em 1570, com a idade de 85 anos.

Apareceu, naquele ano, uma obra que fez época — *Quatro Livros de Arquitetura* — de Andrea Palladio, o qual deu seu nome a um estilo que tem perdurado até nossos próprios tempos. Como tantos outros, Andrea foi a Roma e sentiu-se arrebatado pela grandiosidade do Fórum em ruínas. Apaixonou-se por aquelas colunas e capitéis quebrados, considerando-os os mais belos trabalhos até então concebidos pela arquitetura; chegou a memorizar quase toda obra de Vitrúvio. Esforçou-se, em seu próprio livro, em restabelecer para as construções da Renascença todos aqueles princípios que, em sua opinião, haviam criado a glória da Roma clássica. Achava que a arquitetura, para ser mais bela, tinha de evitar a adoção de ornamentos que não surgissem espontaneamente do próprio estilo e cingir-se às rigorosas proporções, relações e harmonia das partes em um todo orgânico; ela devia ser classicamente nobre e forte, pura como uma virgem vestal, e cheia de dignidade como um soberano.

Seu primeiro grande trabalho foi o melhor, e é uma das estruturas preeminentes da Itália secular. Ele construiu (1549f) em volta do Palazzo della Ragione, de Vicenza, sua terra natal, grandiosas arcadas, transformando um austero núcleo gótico na Basíli-

ca Palladiana que podia igualar-se à Basílica Iulia do próprio Fórum de Roma: uma fileira de arcos sustentando colunas e pilastras, uma arquitrave maciça, uma balaustrada e sacada de elegante escultura; seguindo-se outra fileira de arcos sobre colunas jônicas, uma cornija e balaustrada clássica e — sobre cada tímpano — uma estátua dominando a cidade como que a demonstrar sua grandeza. "Não há dúvida", escreveu ele em seu livro 21 anos depois, "que essa obra pode muito bem ser comparada com os antigos edifícios e considerada uma das mais imponentes e mais belas que se erigiram desde os tempos antigos."[4] Se ele tivesse limitado sua comparação às construções civis, talvez sua jactância tivesse cabimento.

Palladio tornou-se o herói de Vicenza, a qual achava que ele, com aquela sua obra, havia superado Sansovino em sua Libreria Vecchia. Recebeu incumbências de homens ricos para a construção de palácios e *villas*, e de eclesiásticos, para a edificação de igrejas; antes de morrer (1580), tinha transformado quase toda a cidade em uma antiga municipalidade romana. Construiu uma arcada para a administração da cidade, um bonito museu e um esplêndido teatro olímpico. Veneza chamou-o, e ali ele fez os projetos de duas de suas mais belas igrejas — San Giorgio Maggiore e Redentore. Mesmo antes de sua morte já exercia poderosa influência na Itália. Em princípios do século XVII, Inigo Jones levou o estilo de Palladio para a Inglaterra, o qual se espalhou por toda a Europa ocidental, alcançando depois a América.

Talvez fosse uma desdita, mas o fato é que seu estilo não chegou a captar aquela dignidade que se vê na arquitetura romana; confundia suas fachadas com um excesso de colunas, capitéis, cornijas, ornatos e estátuas; os pormenores prejudicam a simplicidade das linhas e o brilho do edifício clássico. Ao entregar-se tão humildemente ao estilo antigo, Palladio esquecera-se de que a arte vigorosa deve exprimir a disposição de sua própria época e não de outra. Essa é a razão por que, ao considerarmos a Renascença, não cogitamos de sua arquitetura, tampouco de sua escultura, mas, sim, de sua pintura, a qual sustentava algo das tradições de Alexandria e Roma e se libertara dos acanhados e heterogêneos modelos bizantinos, tornando-se a verdadeira voz e feição daquele tempo.

II. ARETINO: 1492-1556[5]

Para que o ano de 1492 viesse a ser memorável, Pietro Aretino, Flagelo dos Príncipes e Príncipe dos Chantagistas, veio ao mundo, em uma sexta-feira santa, naquele ano. O pai era um pobre sapateiro de Arezzo, que se conheceu apenas pelo nome de Luca. À semelhança de muitos outros italianos, Pietro recebeu com o tempo o nome de sua terra e passou a chamar-se Pietro Aretino. Seus inimigos insistiam em dizer que sua mãe era uma prostituta; ele o negou, afirmando que ela fora uma bonita jovem de nome Tita, que posara, como madona, para pintores, tendo-o concebido em um momento de abandono, quando nos braços de um amante casual, porém nobre, de nome Luigi Bacci. Aretino não se importava de ser bastardo, uma vez que tinha ilustre companhia em tal classe. Os filhos legítimos de Luigi não se incomodaram de chamá-los ele de irmãos, quando se tornou célebre. Mas Luca é que foi realmente seu pai.

Tendo atingido a idade de 12 anos, tratou de ganhar a vida. Encontrou trabalho, como auxiliar de encadernador de livros, em Perúgia. Estudou ali suficientemente a arte, com o que pôde ser anos mais tarde excelente crítico e *connaisseur*. Fez algumas

pinturas. Havia na praça principal de Perúgia um quadro sagrado, muito venerado pelo povo, mostrando Madalena em oração aos pés de Cristo. Certa noite, Aretino pintou um alaúde nos braços de Madalena, transformando assim sua oração em serenata. A cidade enfureceu-se com a brincadeira; Pietro tratou de fugir de Perúgia e de procurar outras paragens na Itália. Ganhou o pão de cada dia trabalhando como criado em Roma, depois como cantor de rua em Vicenza e, em seguida, como estalajadeiro em Bolonha. Cumpriu pena nas galés e foi empregado de um mosteiro, donde o expulsaram devido à devassidão dele. Voltou novamente a Roma (1516). Ali trabalhou como lacaio de Agostino Chigi. O banqueiro não era pessoa desagradável, mas Aretino descobrira a peculiaridade de seu próprio gênio e lastimava aquela sua vida de servidão. Descreveu em sátira amarga a vida de um simples serviçal: "limpando privadas e vasos noturnos... desempenhando tarefas sórdidas para os cozinheiros e mordomos, que logo o deixaram às voltas com a sífilis".[6] Mostrou suas poesias a alguns hóspedes de Chigi; não demorou a espalhar-se a notícia de que Pietro era o mais ferino e o mais espirituoso satirista de Roma. Seus trabalhos começaram a circular pela cidade. Agradaram ao Papa. Este mandou chamá-lo e riu gostosamente pelo seu humor franco e, ao mesmo tempo, ríspido. Deu-lhe um lugar, uma mistura híbrida de poeta e bobo da corte. Durante três anos, Pietro teve mesa farta.

Com a morte inesperada de Leão X, Aretino viu-se novamente deslocado. Como o conclave perdia tempo em eleger um sucessor, ele escreveu em umas folhas várias sátiras contra os eleitos e candidatos e afixou-as na estátua de Pasquino; arreliou tantas personagens ilustres, que logo ficou sem um amigo na cidade. Quando Adriano VI foi eleito e começou uma campanha de reformas, que foram, aliás, mal acolhidas, Pietro fugiu para Florença, donde seguiu depois para Mântua (1523). Ali, Federigo deu-lhe na corte o lugar de poeta, com um salário modesto. Como que atendendo às súplicas de Roma, verificou-se a morte de Adriano, e um Médici muito rico subiu novamente ao trono dos tronos. Pietro, à semelhança de centenas de outros poetas, artistas, patifes e aproveitadores, apressou-se a voltar à capital.

Tornou-se logo malquisto. Marcantonio Raimondi havia feito gravura de 20 quadros de Giulio Romano que tinham, por tema, figuras eróticas. Diz Vasari que "mestre Pietro Aretino escreveu para cada gravura um soneto extremamente sórdido, de modo que não posso dizer qual o pior, se a gravura, se a poesia".[7] As gravuras e os sonetos circularam nos meios intelectuais e acabaram chegando às mãos de Giberti, chefe do Tribunal Pontifício do Papa Clemente, que era notoriamente hostil a Aretino; sabendo do fato, Pietro tratou de fugir. Em Pavia, cativou Francisco I, que estava na iminência de perder tudo, menos a honra. Ali, serviu-se da pena para um gênero totalmente diferente que deixou Roma pasmada. Escreveu três poemas laudatórios — respectivamente sobre Clemente, Giberti e Federigo. O marquês defendeu-o junto ao Papa. Giberti mostrou-se tolerante. Clemente acabou chamando Aretino e fê-lo Cavaleiro de Rodes com direito a uma pensão. Francisco Berni, seu único rival entre os satiristas, descreveu-o naquele período:

> Ele passeia pela cidade de Roma vestido como um duque. Participa de todas as orgias dos grandes senhores e mantém-se com insultos, os quais disfarça com palavras floreadas. Fala bem e conhece todas as anedotas difamatórias da cidade. Os Este e os Gonzaga não o largam e ouvem toda a sua tagarelice. Ele os trata com respeito e mostra-se altivo para com todas as demais pessoas. Vive do que eles lhe dão. Seus dotes de satirista fazem com que todo mundo o tema. Diverte-se gostosamen-

te quando ouve chamá-lo de cínico e de difamador impudente. O que ele queria era receber uma pensão fixa. Conseguiu uma, dedicando ao Papa um poema medíocre.[8]

Aretino não opôs objeção a tal descrição. Como se quisesse corroborá-la, pediu ao embaixador de Mântua que solicitasse a Federigo para ele "duas camisas com bordados de ouro... duas de seda e dois gorros também com bordados de ouro". Como levassem muito tempo para mandar-lhe essa encomenda, ameaçou aniquilar o marquês com uma diatribe. Este preveniu então Federigo: "V. Excia. conhece a língua dele, razão por que deixo de tecer outros comentários." Aretino recebeu imediatamente oito camisas, quatro de seda e quatro com bordados de ouro, dois gorros com idênticos bordados e dois chapéus de seda. "Aretino ficou satisfeito", escreveu o embaixador. Pietro pôde então vestir-se verdadeiramente como um duque.

Aquele segundo período de sua prosperidade em Roma terminou com um romance de capa e espada. Aretino compusera um soneto sobre uma moça empregada na cozinha do chefe do Tribunal Pontifício. Um serviçal deste último, Achille della Volta, atacou Aretino na rua, às duas horas da madrugada (1525); apunhalou-o duas vezes no peito e feriu-lhe de tal forma a mão direita, que ele teve de amputar dois dedos. Os ferimentos não foram mortais; Aretino restabeleceu-se rapidamente. Exigiu a prisão de Achille, mas, nem Clemente nem o chefe do Tribunal Pontifício levaram o caso em consideração. Pietro suspeitou que este último planejava seu assassínio e achou que já era tempo de ir para outra cidade. Mudou-se para Mântua e recomeçou seus serviços junto a Federigo (1525). Um ano depois, tendo sabido que Giovanni delle Bande Nere estava organizando uma força para conter a invasão de Frundsberg, sentiu agitar dentro de si um pequeno sopro de nobreza: andou a cavalo 100 milhas para se juntar a Giovanni, em Lodi. Vibrou de entusiasmo ao alimentar a idéia de que ele, um pobre poeta, poderia tornar-se homem de ação e conseguir até um principado e vir a ser um príncipe e não um mero literato a serviço de outrem. Na verdade, o jovem comandante, tão generoso quanto Don Quixote, prometeu fazê-lo, pelo menos, marquês. Mas o bravo Giovanni foi morto e Aretino preferiu largar o capacete e voltar para Mântua e continuar com os trabalhos de sua pena.

Compôs ali um irônico *giudizio* — almanaque — para o ano de 1527, vaticinando coisas absurdas e males para as pessoas que detestava. Furioso contra Clemente VII por não ter dado a Giovanni delle Bande Nere um apoio adequado e decisivo, Aretino incluiu-o entre as vítimas de sua sátira. Clemente exprimiu a Federigo sua surpresa por vê-lo abrigar tão irreverente inimigo do papado. Federigo deu 100 coroas a Aretino e aconselhou-o a ficar fora do alcance do Papa. "Irei a Veneza; somente lá é que a justiça se pronuncia com eqüidade", declarou o poeta. Ali chegou em março de 1527 e alugou uma casa no Grande Canal. Ficou fascinado pelo cenário que se descortinava do outro lado do lago e pelo tráfego intenso do que ele denominava "a mais bela estrada do mundo". "Estou resolvido a viver em Veneza para sempre", escreveu a um amigo. Dirigiu uma carta apresentando seus cumprimentos ao doge Andrea Gritti e louvando a majestosa beleza de Veneza, a justiça de suas leis, a segurança em que vivia o povo e o asilo que oferecia aos refugiados políticos e intelectuais; acrescentou, depois, com certa ênfase: "Eu, que aterrorizei os reis... entrego-me a vós, pais do vosso povo."[9] O doge confiou em suas palavras, garantiu-lhe proteção, deu-lhe uma pensão e intercedeu a seu favor junto ao Papa. Conquanto viesse a receber mais tarde

convites de várias cortes estrangeiras para visitá-las, preferiu ficar em Veneza; de fato, permaneceu um leal cidadão durante os restantes 29 anos de sua vida.

Os móveis e obras de arte que reuniu um sua nova casa atestavam a força de sua pena, pois lhe foram dados, em parte, devido à generosidade de muitas pessoas, em parte devido ao receio que muitos manifestavam pelas suas diatribes. O próprio Tintoretto pintou o teto dos aposentos particulares dele. Não demorou muito para que as paredes dos quartos ostentassem quadros de Ticiano, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Bronzino e Vasari; havia também estátuas de Iacopo Sansovino e Alessandro Vittoria. Uma rica caixa de ébano guardava as cartas que Aretino havia recebido de príncipes, prelados, capitães, artistas, musicistas e damas da nobreza; publicou-as tempos depois em dois volumes com um total de 875 páginas impressas e com os espaços bem aproveitados. Havia, na casa, arcas e cadeiras bem talhadas e uma cama de nogueira que se adaptava ao seu corpo, já então muito gordo. Em meio àqueles objetos artísticos e de luxo, Aretino vivia e trajava-se como um grão-senhor; distribuía esmolas aos pobres da vizinhança e homenageava uma legião de amigos e amantes.

Onde conseguia os meios para sustentar aquela vida tão luxuosa? Em parte, da venda de seus trabalhos a editores, em parte, de presentes e pensões que lhe enviavam os homens e as mulheres que receavam seus motejos ou procuravam seus louvores. As sátiras, poesias, cartas e comédias que fluíam de sua pena eram compradas pelas mais importantes figuras da Itália na ânsia de saber o que ele tinha a dizer sobre certas personagens e acontecimentos; todos se deliciavam com os ataques que desferia contra a corrupção, a hipocrisia, a opressão e a imoralidade daqueles tempos. Ariosto inseriu na edição de 1532 do *Orlando furioso* dois versos que acrescentaram dois títulos ao nome de Pietro:

Ecco il flagello
De' principi, il divin Pietro Aretino[10]

"Eis o Flagelo dos Príncipes, o divino Pietro Aretino"; logo se tornou moda chamá-lo de divino, a ele, o mais ríspido e o mais insolente dos escritores daquela época.

Sua fama propagou-se pelo continente. Suas sátiras foram logo traduzidas para o francês; um livreiro de Rue St.-Jacques, de Paris, fez fortuna vendendo-as.[11] Foram bem acolhidas na Inglaterra, Polônia e Hungria; Aretino e Maquiavel eram os únicos autores que se liam na Alemanha, disse um contemporâneo. Em Roma, onde viviam suas vítimas favoritas, suas produções eram todas vendidas no mesmo dia de sua publicação. Se pudermos aceitar sua próprias asserções, diremos que a importância que recebeu de suas várias obras publicadas importou em mil coroas. Em 18 anos, disse ele, "a alquimia de minha pena arrancou 25.000 coroas das entranhas de vários príncipes". Reis, imperadores, duques, papas, cardeais, sultões e piratas figuravam entre seus tributários. Carlos V deu-lhe um colar no valor de 300 coroas e Filipe II outro, no valor de 400. Francisco I presenteou-o com uma corrente ainda mais valiosa.[12] Francisco I e Carlos V disputaram seus favores com promessas de pensões mais gordas. Francisco I prometia-lhe mais do que dava. "Eu o apreciava bastante", comentou Aretino, "mas o fato de não se conseguir dinheiro, durante seus pruridos de generosidade, é o suficiente para esfriar os fornos de Murano" (subúrbio, onde se achava concentrada a indústria de vidros de Veneza).[13] Ofereceram-lhe o título de cavaleiro, sem rendas, porém. Ele o recusou, observando que "o título de cavaleiro é como um

muro sem letreiros que proíbem certos atos; todo mundo comete coisas abomináveis nele".[15] Pietro hipotecou sua pena a favor de Carlos V e serviu-o com fidelidade, o que não deixava de ser extraordinário. Foi convidado para se avistar com o imperador em Pádua; ao chegar a esta cidade, a população recebeu-o com grandes aclamações. Carlos V escolheu-o, entre todos os que lá se achavam presentes, para cavalgar a seu lado e, assim juntos, atravessaram a cidade. Disse-lhe naquela ocasião: "Todos os fidalgos da Espanha conhecem vossos trabalhos; costumam ler todos os que saem publicados". Naquela noite, em um banquete oferecido pelo Estado, o filho do sapateiro sentou-se à direita do imperador. Carlos V convidou-o a visitar a Espanha: Pietro, que se sentia bem em Veneza, recusou o convite. Sentando-se ao lado do conquistador da Itália, foi assim Aretino o primeiro exemplo do que mais tarde se denominou a força da imprensa; uma influência igual à sua somente veio a surgir novamente, na literatura, na pessoa de Voltaire.

As sátiras de Aretino mal nos prendem a atenção hoje em dia, pois sua força jazia em determinadas alusões a acontecimentos locais demasiadamente ligados àquela época, para que pudessem ter importância duradoura. Eram populares porque ao homem é difícil deixar de se deleitar com os ataques sarcásticos que se fazem a outrem; sua popularidade era proveniente também do fato de revelarem elas os abusos que se cometiam e de atacarem as figuras importantes e poderosas bem como de empregarem, na literatura, todos os recursos da linguagem das ruas, com o que ele conseguia tornar mais ferinos os seus ataques. Aretino explorou o interesse do homem pelo sexo e pelo pecado, escrevendo o *Ragionamenti* — conversas — entre prostitutas sobre os segredos e as práticas de freiras, esposas e cortesãs. No frontispício, o livro anunciava: "Os diálogos de Nanna e Antônia... compostos pelo divino Aretino para seu macaco favorito, Capricho, e destinados a corrigir as três classes de mulheres. Entregues ao editor neste mês de abril de 1533, na ilustre cidade de Veneza."[15] Nesse trabalho, Aretino antecipa-se a Rabelais com suas fantasias loucas e expressões pitorescas; regala-se com palavras curtas e produz algumas frases extraordinárias ("aposto minha vida contra uma noz de pistácia") e redige descrições alegres como a da formosa esposa de 18 anos — "o mais belo pedacinho de carne que creio ter visto" — que, casada com um homem de 60 anos, dera para ser sonâmbula como um meio de "medir-se em torneio com as lanças da noite".[16] Naqueles seus diálogos, chega à conclusão de que, nas três classes de mulheres, são as cortesãs as mais dignas de louvores, dizendo que as esposas e as freiras não cumprem seus votos, ao passo que as cortesãs mantêm sua profissão e cobram honestamente o tributo de sua noite laboriosa. A Itália não se mostrou chocada com seus diálogos; ao contrário, deleitou-se com eles.

Aretino compôs, em seguida, a mais popular de suas comédias — *La Cortigiana (A Cortesã)*. Como a maioria das comédias italianas da Renascença, *A Cortesã* seguia a tradição de Plauto: criados fazendo pouco dos patrões, arranjando-lhes intrigas e servindo-lhes de alcoviteiros e conselheiros. Mas Aretino acrescentou na comédia algo de sua própria criação: seu espírito burlesco e impudente, sua intimidade com prostitutas, seu ódio pelas cortes — principalmente pela corte papal — e sua descrição da vida como a tinha visto nos bordéis e palácios de Roma. Descobriu em toda a sua nudez as hipocrisias e o servilismo, as humilhações e o aviltamento que se requer de um cortesão; definiu, em um verso célebre, a difamação como a "enunciação da verdade"; foi a vigorosa apologia que fez de sua vida. Em outra comédia, *Talanta*, o personagem principal é também uma prostituta: a história gira em torno das peças que ela

prega em quatro amantes, e dos recursos de que lança mão para arrancar-lhes dinheiro. Outra comédia, *Hipócrita*, era o *Tartufo* italiano; na verdade, as comédias de Molière são a continuação das de Aretino, porém, desinfetadas e melhoradas.

No mesmo ano que produziu aquelas peças de gênero livre, Aretino escreveu também uma longa série de trabalhos religiosos — *A Natureza Humana de Cristo, Os Sete Salmos da Penitência, A Vida da Virgem Maria, A Vida da Virgem Catarina, A Vida de Santo Tomás, O Senhor de Aquino*, etc. Eram em grande parte trabalhos de ficção. Confessou que se tratava de "mentiras poéticas"; contudo, receberam os aplausos das pessoas religiosas, até mesmo da virtuosa Vittoria Colonna. Alguns círculos consideravam Aretino um baluarte da Igreja. Falou-se em fazê-lo cardeal.

Eram provavelmente suas cartas que lhe sustentavam a fama e a fortuna. Muitas delas eram cartas elogiando as próprias pessoas visadas ou as pessoas a elas intimamente ligadas, e destinavam-se a arrancar-lhes presentes, pensões ou outros favores; às vezes, especificava o que devia ser dado e quando. Aretino publicava-as quase logo depois que as escrevia. Era um recurso de que lançava mão para dar força à sua extorsão Tinham grande saída na Itália porque expunham indiretamente certa intimidade com mulheres e homens famosos, e eram escritas com uma originalidade, vivacidade e vigor que nenhum outro escritor daquele tempo pôde igualar. Seu estilo era espontâneo, natural. Costumava ridicularizar Bembo que polia seus versos a ponto de lhes tirar todo o vigor; deu paradeiro àquela idolatria dos humanistas pelo latim, a exatidão e a graça. Fingindo não conhecer literatura, julgava-se livre de seguir modelos acanhados; admitia em seus escritos uma única regra dominante: a de enunciar espontaneamente, em linguagem direta e simples, a sua experiência da vida, suas críticas e o que precisava para seu guarda-roupa e despensa. Podia encontrar-se, no meio daquele acervo de cartas hipócritas, algumas peças lapidares: ternas epístolas a uma meretriz favorita que se achava doente, narrativas interessantes de sua vida doméstica, uma carta a Ticiano em que descreve o pôr-do-sol quase com o mesmo brilho de uma pintura daquele artista, ou de Turner, e uma carta sugerindo a Miguel Ângelo, para *O Juízo Final*, um desenho mais apropriado do que o que ele havia feito.

Os conhecimentos que tinha da arte e o valor que lhe tributava figuram entre as melhores qualidades de seu caráter. Ticiano e Sansovino eram seus mais íntimos amigos. Juntos, organizavam alegres reuniões, abrilhantadas com a presença de mulheres, as quais eram geralmente do *demi-monde*. Quando a conversa convergia para a arte, Aretino sabia sustentar sua opinião. Suas cartas a uma legião de patronos da arte eram verdadeiros hinos de louvor a Ticiano; com elas conseguiu também para Vecelli várias tarefas vantajosas, das quais era bem possível que ele participasse. Foi Aretino que persuadiu o doge, o imperador e o Papa a posarem para Ticiano a fim de que este lhes fizesse os retratos. Ticiano pintou Aretino duas vezes, e em ambos os retratos fez uma obra-prima, em que o poeta aparece com toda sua grande e vulgar vitalidade. Sansovino colocou o busto do velho sátiro, à guisa de um apóstolo, sobre a porta da sacristia do templo de São Marcos. Provavavelmente Miguel Ângelo pintou-o como São Bartolomeu em *O Juízo Final*.

Aretino foi melhor e pior do que o pintaram. Tinha quase todos os vícios e foi acusado de sodomia. Sua hipocrisia fez com que sua própria peça *Hipócrita*, comparada a ele, parecesse sincera. Sua linguagem era uma cloaca máxima de imundícies, quando ele se dispunha a empregá-la. Sabia ser brutal e grosseiro, como aconteceu ao regozijar-se com a desgraça de Clemente VII; teve, porém, a hombridade de escrever

mais tarde: "Envergonho-me de tê-lo criticado justamente na ocasião em que ele se via presa das maiores aflições".[17] Era um covarde descarado, mas teve coragem de denunciar pessoas poderosas e os abusos que se cometiam. A generosidade era sua mais visível virtude. Dava aos amigos e pobres grande parte do que recebia em pensões, proventos, presentes e subornos. Renunciou às percentagens sobre suas cartas publicadas a fim de que estas pudessem ser vendidas mais barato e adquirir mais fama e maior valor. Todos os anos, por ocasião do Natal, chegava quase a ficar arruinado com o que despendia em presentes. Disse Giovanni delle Bande Nere a Guicciardini: "Ninguém me ultrapassa em generosidade, salvo mestre Pietro, quando ele dispõe de recursos".[18] Aretino auxiliava os amigos a vender seus quadros e (como no caso de Sansovino) a conseguir-lhes a soltura da prisão. "Todo mundo me procura", escreveu, "como se eu fosse o tesouro do reino. Se têm de internar uma jovem, é a minha casa que arca com as despesas. Se jogam alguém na prisão, é sobre mim que recaem as custas. Soldados sem equipamento, pessoas estranhas que se vêem desprotegidas da sorte, e cavaleiros errantes, todos eles vêm pedir-me auxílio."[19] Se, às vezes, teve umas 22 mulheres em sua casa, não significa isso que sua morada fosse um harém; algumas estavam criando crianças, frutos de amores clandestinos, e encontravam em sua casa um abrigo; notamos que um bispo enviou sapatos para uma delas. Muitas das que ele usufruiu ou socorreu amavam-no e veneravam-no; seis cortesãs favoritas orgulhosamente se intitulavam "aretinas".

Possuía tudo o que se podia perceber em um vigoroso espírito. Particularmente era uma criatura de boa índole que jamais aprendera um código moral. Achava — um tanto desculpável para aqueles tempos — que nenhuma pessoa importante observava verdadeiramente qualquer código moral. Contou a Vasari que nunca tinha visto uma donzela, cujas feições não traíssem um quê de sensualidade.[20] Sua própria sensualidade era grosseira; aos amigos, porém, ela parecia apenas uma espontânea exuberância de vida. Centenas de pessoas achavam-no encantador; príncipes e sacerdotes apreciavam imensamente suas palestras. Não tinha cultura, mas parecia saber tudo e conhecer todo mundo. Tornou-se mais humano em sua amizade por Giovanni delle Bande Nere, por Caterina e os dois filhos que ela lhe deu, e pela frágil, graciosa e infiel Pierina Riccia.

Pierina entrara em sua casa aos 14 anos de idade como esposa de seu secretário. O casal passou a viver com ele. Aretino mostrou-se depois cheio de solicitude e de afeição paternal para com a jovem esposa. Reformou sua moral, mantendo, de suas amantes, apenas Caterina e a filha de ambos, Ádria. Passados tempos, quando ele parecia revestir-se de respeitabilidade, um veneziano da nobreza, cuja esposa se enlevara por ele, acusou-o, nos tribunais, de blasfêmia e sodomia. Aretino negou as acusações, mas não ousou enfrentar as revelações e os riscos de um julgamento; a condenação importaria em um longo encarceramento ou morte. Fugiu e homiziou-se, durante algumas semanas, em casa de alguns amigos. Estes persuadiram o tribunal a rejeitar a acusação. Aretino teve uma volta triunfal; verdadeira multidão, em ambas as margens do Grande Canal, o aclamou. Ficou, porém, acabrunhado ao perceber nos olhos de Pierina que ela o julgava culpado. O marido abandonou-a passados alguns tempos. Quando ela foi a sua casa, em busca de um consolo, Pietro fê-la sua amante. A jovem apanhou tuberculose e, durante 13 meses, esteve às portas da morte. Aretino tratou-a com grande ternura e desvelo, conseguindo que ela recuperasse a saúde. Quando mais intensa era a sua devoção, a jovem abandonou-o por um amante mais

moço. Aretino procurou convencer-se de que havia sido melhor assim, mas daquele dia em diante perdeu todo o ânimo, e os anos, triunfantes, começaram a pesar-lhe sobre os ombros.

Engordou, mas não deixou de se vangloriar de sua força sexual. Freqüentava bordéis; foi-se tornando cada vez mais religioso, ele que, em sua mocidade, ridicularizara as ressurreições, tachando-as de "tolices" que "somente a ralé toma a sério".[21] Em 1554, foi a Roma na esperança de ser nomeado cardeal, mas Júlio III somente pôde agraciá-lo com o título de Cavaleiro de São Pedro. Expulsaram-no da Casa Aretino, naquele ano, pelo fato de não ter pago o aluguel. Foi residir em uma casa mais modesta, distante do Grande Canal. Dois anos depois, morria de apoplexia, na idade de 64 anos. Confessou alguns de seus pecados, tendo recebido a comunhão e a extrema-unção. Sepultaram-no na igreja de São Lucas, como se ele não tivesse sido verdadeiramente o exemplo e apóstolo da devassidão. Um gaiato compôs-lhe um epitáfio:

Qui giace l'Aretin, poeta tosco,
Chi disse mal d'ognun fuorche Dio,
Scusandosi col dir, Non lo conosco; —

Aqui jaz Aretino, poeta toscano,
Que falou mal de todo mundo, menos de Deus,
Desculpando-se com dizer: "Não o conheço".

III. TICIANO E OS REIS: 1530-76

Em 1530, Aretino apresentou Ticiano a Carlos V, em Bolonha. O imperador, absorvido com os problemas relacionados com a reorganização da Itália, posou impacientemente para o artista fazer-lhe o retrato, e surpreendeu-o ao dar-lhe, em pagamento, apenas um ducado ($12,50). Federigo de Mântua, que chamava Ticiano de "o melhor pintor agora existente", deu-lhe, de seu próprio bolso, uma principesca quantia em aditamento à que ele recebera de Carlos V, ou seja: 150 ducados. Aos poucos, o duque conseguiu que Carlos compartilhasse de sua própria opinião. Em 1532, o artista e o imperador avistaram-se novamente. Ticiano pintou, durante os 16 anos seguintes, uma brilhante seqüência de retratos do imperador: Carlos envergando sua armadura (1532, perdido agora); Carlos com seu manto de brocado, gibão bordado, calças, meias e sapatos brancos, e chapéu preto com uma pluma também branca, porém, inadequada (1533?); Carlos com a imperatriz Isabel (1538); Carlos com uma armadura resplendente, montado em fogoso corcel, por ocasião da batalha de Mühlberg (1548) — um glorioso quadro, de belo colorido e nobreza; Carlos, trajando vestes pretas, sentado junto a uma sacada e meditando (1548). Muito depõe a favor do pintor e do rei o fato de não se ter procurado embelezar a figura principal, salvo a sua indumentária. Os quadros mostram as feições não muito agradáveis de Carlos, sua pele ruim, seu aspecto sombrio e certa capacidade para a crueldade. Revelam, porém, o imperador, um homem sobrecarregado de responsabilidades e cheio de autoridade, um espírito frio e rígido que colocara sob seu domínio metade da Europa ocidental. Mas ele sabia ser amável quando tinha de expiar seus primeiros momentos de rispidez. Enviou a Ticiano, em 1533, uma patente nomeando-o conde palatino e Cavaleiro da Espora de Ouro. Ticiano tornou-se oficialmente, daquele ano em diante, o pintor da corte do mais poderoso monarca do mundo cristão.

Entrementes, talvez por intermédio de Federigo, Ticiano entabulara correspondência com Francisco Maria della Rovere, duque de Urbino, que se tinha casado com Eleonora Gonzaga, irmã de Federigo e filha de Isabella. Como Francisco era, naquele tempo, comandante-em-chefe dos exércitos venezianos, ele e a duquesa visitavam freqüentemente Veneza. Ticiano pintou-lhes ali o retrato: um homem metido em uma armadura e cujo rosto mal se percebia (Ticiano gostava do brilho resplendente das armaduras), e uma mulher pálida e resignada após muitas doenças. Pintou para eles, na madeira, uma *Madalena*, um quadro agradável apenas devido às extraordinárias variações de luz e tons que o artista deu a seus cabelos castanho-avermelhados; fez-lhes depois um belo retrato, em tonalidades verdes e marrons, conhecido apenas pelo nome de *La Bella*, atualmente na Galeria Pitti. Ticiano pintou para o duque Guidobaldo II, sucessor de Federigo, um dos mais perfeitos nus artísticos, a *Vênus de Urbino* (*ca.* 1538). Consta que o artista tinha dado alguns retoques na *Vênus Adormecida* de Giorgione; copiou depois aquela obra-prima em tudo, menos em seus complementos e feições. Nesse quadro, falta aquela paz inocente que se nota na versão de Giorgione; vemos, em vez de uma paisagem tranqüila, um luxuoso interior com cortinas verdes, mantos escuros e um canapé vermelho e, ao mesmo tempo, duas donzelas procurando mantos suntuosos para com eles cobrir a carne dourada de mulher.

Em seguida aos retratos do imperador e do duque, Ticiano passou a pintar o do Papa. Paulo III era também uma figura imperial: homem de caráter viril e de espírito sutil, com um rosto que registrava duas gerações da história; Ticiano encontrou, nessa ocasião, melhores oportunidades que as que lhe surgiram junto àquele imperador de temperamento pouco comunicativo. Em 1535, Paulo III enfrentou, corajosamente, em Bolonha, o realismo do pincel de Ticiano. Com 67 anos, cansado, porém indômito, aparece com suas grandes vestes papais, a cabeça comprida e as barbas grandes inclinadas em um corpo outrora corpulento, e o anel majestoso bem saliente em sua mão aristocrática; este retrato e o que Rafael fez de Júlio II disputam a primazia de ser o mais belo e o mais profundo da Renascença italiana. Em 1545, o Papa convidou Ticiano, que contava então 68 anos de idade, para que fosse a Roma. O artista hospedou-se no Belverdere e recebeu todas as honras da cidade. Vasari serviu-lhe de cicerone e mostrou-lhe as maravilhas da Roma clássica e da Renascença. Até mesmo Miguel Ângelo acolheu-o bem e, em um momento de cortesia, ocultou dele a opinião que exprimira a alguns amigos de que ele teria sido um grande pintor se tivesse aprendido a pintar.[22] Ali, Ticiano pintou Paulo novamente, agora mais velho, mais curvado e mais atormentado que antes, entre dois netos muitos afáveis, que logo iriam rebelar-se contra o Papa; este quadro figura também entre os mais profundos trabalhos de Ticiano. Pintou para um daqueles netos, Ottavio Farnese, a voluptuosa *Dânae* do museu de Nápoles. Após uma estada de oito meses em Roma, voltou para Veneza (1546), através de Florença, esperando passar ali os restantes dias de sua vida em doce repouso e em paz.

Mas um ano depois, recebeu de além-Alpes um chamado do imperador para que fosse a Augsburgo, onde permaneceu nove meses; fez dois dos retratos mencionados acima, e imortalizou, na tela, as esbeltas figuras dos fidalgos espanhóis e de robustos teutônicos, como a do eleitor Johann Friedrich da Saxônia. Em uma segunda visita a Augsburgo (1550), Ticiano conheceu o futuro Filipe II da Espanha, do qual fez vários retratos; um destes, atualmente no Prado, é um dos grandes retratos da Renascença.

Mais belo ainda é o que ele fez da esposa portuguesa de Carlos, a imperatriz Isabel. Ela havia morrido em 1539, mas o imperador, quatro anos depois, entregou a Ticiano uma medíocre pintura que um artista obscuro fizera dela, pedindo-lhe que a modificasse; desejava que ele a transformasse em uma obra de arte. Talvez o resultado não apresentasse muita semelhança com a imperatriz, mas, mesmo como fantasia, aquele retrato de Isabel de Portugal ocupa um lugar de relevo entre os quadros de Ticiano: um rosto delicado e melancólico, um régio vestido, um livro de orações para consolá-la ao pressagiar a morte prematura, e uma paisagem distante de tonalidade verde, castanha e azul. Ticiano soube muitas vezes honrar o seu nobre título.

Depois que voltou de Augsburgo (1552), Ticiano achou que já tinha viajado bastante. Estava com 75 anos e, sem dúvida, julgava que não ia viver muito tempo mais. Talvez sua intensa atividade lhe proporcionasse certa longevidade; absorvido em uma pintura após outra, esquecia-se de morrer. Imprimiu seu próprio colorido e cunho dramático na reprodução da história e credo cristãos desde Adão até Cristo, em uma longa série de quadros religiosos (1522-70).

Eis algumas obras desta série: *A Queda do Homem* (*ca.* 1570, Prado) — uma franca apoteose da forma humana; *A Anunciação* (*ca.* 1545, Scuola di San Rocco, Veneza; ainda outro em San Salvatore, Veneza); *A Madonna Cigana* (1510, Viena); *Mater Dolorosa* (1554, Prado); *A Apresentação* (1538, Veneza) — um grande panorama (9 x 3,30 metros) com montanhas, uma majestosa pintura e figuras coloridas como a da jovem Maria subindo timidamente os degraus do templo, as de duas mulheres na base, aliás suas mais encantadoras figuras, e, junto à parede, uma velha vendendo ovos, mais real que a própria vida; é um dos mais belos quadros religiosos de Ticiano. Ele pintou novamente Maria em *A Virgem e o Coelho* (*ca.* 1530, Louvre). *A Transfiguração* (*ca.* 1560, San Salvatore, Veneza); esse trabalho de um homem de 83 anos é uma vigorosa concepção em que aparecem assombrados os Apóstolos e uma fulgurante reprodução de Cristo iluminado. Em *A Santa Ceia* (1564, Escorial) todas as figuras são magistrais, exceto a de Cristo, em que Leonardo também fracassou. Em *Cristo Coroado de Espinhos* (1542, Louvre), Jesus, como no quadro de Miguel Ângelo, mais parece um gladiador do que um santo. O *Ecce Homo* da Galeria de Viena (*ca.* 1543) ainda apresenta Cristo como uma divindade maciça e musculosa, que Pilatos (um humorístico retrato de Aretino) apresenta a uma multidão — não à ralé de Jesuralém — de personagens distintos, tais como Carlos V, Solimão, o Magnífico, Lavínia, a filha de Ticiano, e o próprio pintor. *A Crucificação*, em Ancona (*ca.* 1560), reduz a figura sofredora de Cristo a proporções mais admissíveis, e outro quadro no Escorial (*ca.* 1565) mostra com grande realismo as trevas nos últimos momentos, envolvendo as colinas, o céu, a cruz e os guardas. Ticiano pintou *O Sepultamento de Cristo* duas vezes, em 1529 (no Louvre) e 30 anos depois (no Prado); na segunda vez — talvez também na primeira — ele se pintou a si mesmo como José de Arimatéia. Em data incerta, reproduziu *A Ceia em Emaús* (Louvre), quadro delicado, porém bem aprimorado; Rembrandt haveria de reproduzir melhor o temor que se sentira naquele momento de reconhecimento. Ticiano pintou para Carlos V (1554) um quadro, ao qual se deram vários nomes, ou seja, *A Trindade, O Juízo Final* e *A Glória*, sendo este o nome com que figura no Prado: é uma massa confusa de cabeças e pernas e, em uma nuvem, a Primeira e a Segunda Pessoas da Santíssima Trindade, com o Espírito Santo tomando a forma de luz. Parece um pouco absurdo, mas o imperador levara esse quadro consigo quando se retirara para um convento em 1557, e ordenara que o colocassem acima do altar-mor depois de sua morte.

Ticiano celebrou com vigorosas imagens os Apóstolos e os santos. O melhor quadro, se bem que com um tema desagradável, é *O Martírio de São Lourenço* (1558, I Gesuiti, Veneza): o santo está sendo assado em uma grelha por soldados romanos e escravos, que ainda o atormentam com ferros quentes e o flagelam. Esses quadros re-

ligiosos não nos comovem tão profundamente quanto os trabalhos semelhantes dos florentinos; superam, em anatomia, mas não oferecem nenhuma idéia de religiosidade; um simples olhar àquelas figuras atléticas de Cristo e dos Apóstolos demonstra que o interesse de Ticiano fora puramente técnico, que ele estava pensando em corpos esplêndidos e não em santos ascetas. No intervalo que se seguiu entre os Bellini e Ticiano, o cristianismo, conquanto ainda oferecesse muitos temas, havia perdido seu domínio espiritual sobre a arte veneziana.[23]

Aquele elemento sensual, que é um dos requisitos da arte pictórica ou plástica, firmara-se fortemente em Ticiano por quase um século. Ele reproduziu seu quadro *Dânae* de Farnese em muitas variações e pintou um sem-número de *Vênus* para os defensores da fé. Filipe II da Espanha foi seu melhor cliente para esses quadros da mitologia; adornavam os aposentos reais, em Madri, os seguintes: *Dânae, Venus e Adônis, Perseu e Andrômeda, Jasão e Medéia, Acteão e Diana, O Rapto de Europa, Tarquínio e Lucrécia, Diana e Calisto,* e *Júpiter e Antíope* (também conhecido pelo nome de *A Vênus de Pardo*); todo eles, com exceção do último, foram pintados por Ticiano depois de 1553, quando ele já atingira seus 76 anos ou mais. É encorajador ver a imaginação desse mestre criando, depois dos 80 anos, nus femininos tão perfeitos quanto os que ele pintara em pleno vigor de sua vida. As Dianas, com seus altos cabelos castanho-avermelhados, são do tipo que Veronese estava empregando — figuras louras algo mais encantadoras que qualquer Afrodite dos gregos. Talvez a mesma dama, já então de formas mais cheias, apareça em *Vênus com o Espelho* (*ca.* 1555, Washington); vemo-la novamente como Vênus abrançando Adônis no quadro que se encontra no Prado, esforçando-se por afastá-lo de seus cães. Nem mesmo em Correggio há um conflito tão francamente sensual provocado pela carne feminina. Há ainda outras figuras de Vênus espalhadas pelas galerias e que povoaram outrora o cérebro de Ticiano: a *Vênus Anadiomene* (*ca.* 1520) da Bridgewater House, no banho e modestamente dissimulada abaixo dos joelhos; *Vênus e Cupido* (*ca.* 1545) em Uffizi — uma loura germânica com mãos impecáveis; a Vênus vestida de *A Educação de Cupido* (*ca.* 1563), na Galeria Borghese; a *Vênus e o Organista* (*ca.* 1545) — no Prado — o qual não pode concentrar sua atenção na música, e ainda uma *Vênus e o Tocador de Alaúde* (1560), no Museu Metropolitano de Arte. Cumpre dizermos, porém, que não são apenas as mulheres naqueles quadros que lhes dão encanto; Ticiano interessava-se tanto pela natureza quanto pelas mulheres, e pintou em várias telas esplêndidas paisagens que quase sempre se apresentam tão belas quanto a própria deusa.

Mais extraordinários e mais profundos que aqueles quadros mitológicos são os retratos. As figuras de Vênus exibem uma idéia de forma que jamais cansa o espírito, mas já os retratos, em Ticiano, revelam uma capacidade de captar e exprimir o caráter do homem com uma força artística; a eles, em sua totalidade, não chegou a igualar o conjunto de retratos de qualquer outro artista. O que poderia ser mais belo que *O Homem da Luva* desconhecido (*ca.* 1520, Louvre) — cuja mão esquerda enluvada e a delicada gargantilha em redor do pescoço estão em perfeita harmonia com o espírito sensível que se reflete nos olhos? O do *Cardeal Hipólito de Médici* (1533, Pitti) é menos profundo, mas mesmo assim vêem-se, no rosto, a sutileza, o senso artístico e o amor pelo poder que assinalavam os Médici. O *Francisco I* (*ca.* 1538, Louvre) tornou célebres as feições deste rei francês, enviando ao mundo, em centenas de milhares de reproduções, aquele chapéu de pluma, o olhar brejeiro, o nariz de ave de rapina, as belas barbas e a camisa escarlate do homem que perdera a Itália, mas que conquistara

Leonardo, Cellini e uma centena de mulheres. Exigia a posição oficial de Ticiano que ele pintasse os retratos de vários doges; perderam-se quase todos esses quadros; restaram três de figuras magistrais: *Nicollò Marcello* (que morreu antes do nascimento de Ticiano) — um rosto feio e um manto suntuoso; *Antônio Grimani* (no quadro de *A Fé*, no Palácio dos Doges) — um rosto ascético e um manto luxuoso, e *Andrea Gritti* — com manto menos suntuoso, porém com uma fisionomia imponente, concentrando em si toda a resoluta majestade de Veneza. Com disposição oposta, vamos encontrar o da delicada *Clarice Strozzi* que Aretino cumulou de elogios. Os retratos de Aretino, na Galeria Pitti, em Florença, e na Coleção Frick, em Nova York, são evocações impiedosas de um fascinante patife, feitas pelo seu mais querido amigo. Mais terno é o que fez de Bembo, o poeta amado que naquele tempo (1542) tornara-se cardeal. Figura entre os maiores retratos, na galeria de trabalhos de Ticiano, o de *O Jurista Hipólito Riminaldi* (1542), em outros tempos conhecido como *O Duque de Norfolk* — cabelos castanhos desgrenhados, testa alta, bigodes e barbas ralos, lábios firmes, nariz afilado e olhar penetrante; começamos a compreender melhor a Itália e Veneza quando vemos que ambas possuíam tais homens, nos quais os belos corpos e trajes eram apenas a forma exterior de vontades fortes, prontas para qualquer desafio, e de argutos espíritos sempre atentos a todas as facetas da experiência e da arte.

Os mais interessantes retratos de Ticiano são os que pintou de si mesmo. Contemplando aquele *Autoritratto*, no Prado, vemos um rosto enrugado, porém sereno ante o desfilar dos anos; um gorro que mal cobre seus cabelos brancos; uma barba vermelha quase ocultando o rosto, um nariz grande, olhos azuis um pouco tristes vendo a morte mais próxima do que se achava na realidade e a mão segurando um pincel — a paixão pela arte que ainda não se tinha esgotado. Esse — não os doges, não os senadores e não os mercadores — é que foi o senhor de Veneza durante meio século, o que deu imortalidade a aristocratas e reis efêmeros e que colocou sua cidade de adoção em um lugar ao lado de Florença e de Roma, na história da Renascença.

Tornara-se rico; contudo, a lembrança da insegurança que sentira em seus primeiros tempos imprimira-lhe um espírito comercial. Veneza isentou-o de certos impostos "por respeito a seu extraordinário valor".[24] Ele usava roupas elegantes e vivia em uma casa confortável com espaçoso jardim que dava para o lago; podemos imaginá-lo ali recebendo poetas, artistas, nobres, cardeais e reis. A amante, com a qual se casou em 1525, depois de ter dois filhos com ela, morreu em 1530; o artista recomeçou depois a vida de plena liberdade que sempre desfrutara antes, durante quase meio século. Sua filha Lavínia era sua alegria e orgulho. Pintou muitos retratos dela, mesmo quando já matrona. Ela também morreu poucos anos depois do casamento. Um filho, Pompônio, tornou-se criatura inútil, um estróina, que lhe entristeceu o coração. O outro, Horácio, pintou alguns quadros, os quais se perderam; talvez tivesse co-participado nos trabalhos que se atribuíram à última fase de seu pai. Talvez outro dos discípulos de Ticiano — Domenico Theotocopoulos, "El Greco" — o tivesse auxiliado naquele tempo, se bem que não haja traços que o indiquem naquelas figuras robustas e cenas alegres de Ticiano.

Em sua idade avançada, Ticiano pintava quase todos os dias. Encontrava em sua arte a única segurança de sua felicidade. Sabia que era um mestre, que todo mundo o admirava e que a mão não havia perdido sua habilidade, nem os olhos sua força penetrante; mesmo a inteligência, assim como a imaginação, parecia conservar sua vitalidade. Alguns compradores tinham-se queixado de que seus últimos quadros lhes ti-

nham sido enviados inacabados; mesmo assim eram verdadeiros milagres. Provavelmente nenhum outro pintor — excetuando-se Rafael — chegou a possuir tal facilidade na técnica, tal domínio sobre as cores e texturas e tal magia nas tonalidades da luz. Suas falhas advinham da rapidez de sua execução, às vezes, do desenho feito descuradamente; a maior parte de seus desenhos preliminares eram meros ensaios; mas, quando se decidia a trabalhar com vagar, sabia tirar da pena traços maravilhosos como o desenho de *Medor e Angélica*, no Museu Bonnat, de Bayonne. Nos retratos precisava trabalhar rápido, pois seus clientes eram demasiado impacientes e ocupados para que pudessem posar muito tempo ou muitas vezes; traçava, portanto, um esboço rápido, do qual fazia a pintura, dando talvez ao rosto e à cabeça algo mais do que, na realidade, neles havia. Nas pinturas que não fossem retratos, costumava dar demasiada proeminência às particularidades físicas e raramente lhes imprimia uma essência espiritual. No tocante à profundidade de percepção e sentimento, não podia igualar-se a Leonardo ou a Miguel Ângelo. Mas como era sadia sua arte comparada com a deles! Nenhuma lucubração anormal e introvertida, nenhum resmungo intempestivo contra a natureza do mundo e os homens: Ticiano considerava o mundo, os homens e as mulheres como eles eram e apreciava-os a todos. Foi francamente um pagão que contemplou com prazer a arquitetura da mulher durante 90 anos; até mesmo as Virgens que pintou eram fortes, felizes e núbeis. A pobreza, a tristeza e a insegurança da vida encontraram pouco espaço na arte de Ticiano; representam beleza e alegria todos os seus quadros, exceto alguns sobre martírios e crucificações.

Envelheceu pintando e viveu um quarto de século além do tempo normal da vida. Tinha 88 anos quando fez uma viagem a Bréscia e aceitou uma árdua tarefa, qual a de pintar o teto do palácio da comuna. Vasari, ao visitá-lo no nonagésimo ano de sua existência, encontrou-o de pincel na mão, trabalhando. Aos 91 anos, pintou o retrato de Iacopo da Strada (Viena), brilhante em seu colorido e vigoroso em seu caráter. Mas depois suas mãos começaram a tremer, sua vista enfraqueceu e ele achou que havia chegado a hora para a religião. Em 1576, com a idade de 99 anos, concordou em pintar o *Sepultamento de Cristo* para a igreja dos Frari, em troca de uma sepultura nela, onde já se achavam expostos dois de seus maiores trabalhos. Não chegou a terminar a obra. Com mais um ano, teria tido um século de existência. A peste irrompera em Veneza naquele ano; todos os dias morriam 200 pessoas; uma quarta parte da população sucumbiu vitimada por aquele flagelo. O próprio Ticiano morreu naquela ocasião; provavelmente não morrera da peste e, sim, de velhice (26 de agosto de 1576). O governo suspendeu a proibição que lançara contra a aglomeração pública a fim de lhe proporcionar os funerais por parte do Estado. Foi enterrado na igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari, como o desejara. Era o fim de uma vida magnificente e de uma era maravilhosa.

IV. TINTORETTO: 1518-94

Não foi propriamente o fim, pois uma força e espírito quase da mesma grandeza ainda tinha 18 anos para viver e pintar também o *Paraíso*.

Iacopo Robusti era filho de um tintureiro, daí o apelido diminutivo pelo qual os extravagantes italianos o transmitiram para a história. Ele se tornou, na verdade, não apenas um *tintor* como grande colorista; mas seu nome de família lhe assentava bem,

pois somente uma robusta criatura teria sobrevivido àquela longa batalha que Iacopo teve de travar para que reconhecessem seu valor.

O primeiro conhecimento que dele temos é que, em uma idade desconhecida, foi aprendiz de Ticiano por poucos dias, pois foi logo demitido. Carlo Ridolfi, escrevendo a respeito uma século depois, narra o incidente sob o ponto de vista dos descendentes de Tintoretto:

> Quando Ticiano regressou e entrou na oficina, onde se achavam os estudantes, deparou sobre a mesa alguns papéis bem à mostra. Vendo umas figuras desenhadas neles, perguntou quem as tinha feito. Iacopo declarou timidamente que tinha sido ele. Ticiano previu logo, por aqueles primeiros trabalhos, que o jovem haveria de tornar-se um homem bastante capaz e poderia assim causar-lhe dificuldades na arte. Mostrou-se impaciente e, assim que subiu ao andar superior e se descartou do manto, ordenou a Girolamo Dante, seu principal discípulo, que o proibisse imediatamente de entrar na oficina. É assim que uma pequena sombra de inveja opera no coração dos homens.[25]

Gostaríamos de rejeitar essa história, mas Aretino, amigo íntimo de Ticiano, faz alusão a ela em uma carta de 1549. Aquela demissão é um fato; a interpretação problemática. É difícil acreditar que Ticiano, que já era pintor dos reis, quando Iacopo era apenas um menino de 12 anos, fosse ficar com ciúmes de um concorrente tão hipotético, ou pudesse ver o futuro Tintoretto nos desenhos de um estudante que entrara em sua escola fazia poucos dias. É possível que os desenhos ofendessem Ticiano mais pela falta de atenção do que pelo mérito; tal falta de atenção nos desenhos acompanhou Tintoretto durante muitos anos. Iacopo manifestou, no decurso de sua vida, grande admiração por Ticiano; considerava, como preciosidade, um quadro que esse pintor lhe havia dado e mantinha-o na parede de sua oficina como um lembrete constante do que aspirava realizar na pintura: "Saber desenhar como Miguel Ângelo e colorir como Ticiano".[26]

Segundo Ridolfi e a tradição, Iacopo não teve professores depois que deixou Ticiano. Começou a aprender sozinho, copiando e fazendo pequenas experiências. Dissecou cadáveres a fim de aprender anatomia. Observava fortemente interessado quase todos os objetos de suas experiências, resolvido a captá-los em todos os seus pormenores em uma ou outra pintura. Fazia modelos de cera, madeira e cartão, vestia-os e desenhava-os de todos os ângulos com o propósito de descobrir meios de reproduzir as três dimensões em duas. Mandou fazer moldes de estatuária de mármore da antiga Roma e Florença e também de algumas estátuas de Miguel Ângelo; colocou-os em sua oficina e reproduziu as imagens sob diversas tonalidades de luz. Fascinaram-no as variações que as alterações na quantidade, caráter e incidência da luz produziam na aparência dos objetos; fez uma centena de quadros à luz de uma candeeiro ou de uma vela; apaixonou-se pelos cenários escuros e sombras pesadas; tornou-se especialista em pintar efeitos de luz sobre as mãos, rostos, mantos, edifícios, paisagens e nuvens. Não houve coisa que não fizesse na luta que empreendeu para conseguir qualidade excelente em seus trabalhos.

Notava-se, no entanto, certa impaciência e pressa no acabamento de seus quadros — possivelmente a penalidade de ter aprendido por si mesmo — e isso fez com que sua arte levasse tempo para ser reconhecida pelo público. Durante anos, depois de atingir a maturidade, teve de pleitear oportunidades. Pintou móveis, afrescos nas fa-

chadas das casas, pediu a construtores que lhe proporcionassem serviços de decorações, oferecendo-se para fazê-los a um preço baixo, e procurou vender seus quadros expondo-os na Praça de São Marcos.[27] Todo mundo queria os trabalhos de Ticiano. Este, por sua vez, com o apoio de Aretino, tomava suas medidas para que os homens de recursos somente recorressem a ele, Ticiano, ou, quando estivesse ocupado, a Bonifazio Veronese. Iacopo devia ter-se ressentido daquela alcoviteirice de Aretino na pintura, mas tempos depois, quando este grande "flagelo" o procurou para que lhe fizesse o retrato, sacou do bolso uma grande pistola, fingindo depois que queria medir, por meio dela, as dimensões avantajadas de Aretino. Divertiu-se a valer com o susto do chantagista;[28] daquele dia em diante, Pietro, ao escrever sobre Tintoretto, mostrou-se mais polido para com ele. Tendo observado as grandes paredes sem pinturas — 50 pés de altura — do coro, na igreja da Madonna dell'Orto, Iacopo ofereceu-se para cobri-las de afrescos pelo preço total de 100 ducados ($1.250?). Os pintores venezianos logo se queixaram de que ele estava "prejudicando o negócio" vendendo a arte a preço inferior ao da concorrência. Mas Tintoretto estava decidido a pintar fosse como fosse.

Tinha 30 anos quando teve o seu primeiro triunfo. A Scuola di San Marco abriu concorrência para um quadro de São Marcos libertando um escravo. A história estava na *Lenda de Ouro*, de Iacopo de Voragine: um servo provençal havia prometido ao santo fazer uma peregrinação até seu túmulo, em Alexandria; o patrão recusou-lhe permissão para ir, mas, mesmo assim, ele foi. Quando voltou, o patrão ordenou que lhe arrancassem, com uma goiva, os olhos, mas a ferramenta não conseguiu penetrar-lhes a superfície. Ordenou então que lhe desconjuntassem os membros na roda; esta, porém, falhou também completamente. Reconhecendo naquilo tudo a intervenção de São Marcos, o patrão perdoou o escravo. O quadro de Tintoretto descrevia a história com magníficas cores, convincente realismo e vigorosa dramaticidade: o evangelista, apegando-se ao Evangelho, desce ao céu para salvar seu devoto servidor que está prestes a ser decapitado por um mouro, enquanto mais duas dezenas de figuras diversas contemplam a cena, presas de grande agitação. Iacopo aproveitou todas as oportunidades que a história lhe ofereceu: a de pintar másculas figuras de homens e graciosas figuras de mulheres; a de estudar os efeitos da luz sobre veludos, sedas e turbantes orientais; a de inundar a cena com as cores que tinha aprendido de Giorgione e Ticiano. Os diretores da Scuola ficaram um pouco chocados com o realismo carnal da pintura; discutiram se deviam colocá-la nas paredes. O impulsivo Tintoretto arrancou-a das mãos deles e levou-a para casa. Eles foram procurá-lo e pediram-lhe que a devolvesse. Para castigá-los, Tintoretto fê-los esperar por algum tempo entregando-a depois. Aretino enviou-lhe uma carta elogiando-o. Abriram-se-lhe assim as portas para seu talento.

As encomendas começaram a chover sobre ele. Igrejas, grão-senhores, príncipes e Estados solicitaram seus serviços. Tintoretto reproduziu para eles, em uns 100 quadros, o majestoso poema da cosmologia, teologia e escatologia cristãs, desde a Criação do Mundo até o Juízo Final. Ele não era religioso; poucos artistas o eram naquela Veneza do século XVI, cuja alma e domínios encontravam-se influenciados pelas heresias e pelo islamismo do Oriente. A arte era sua religião, para a qual se sacrificava dia e noite. Mas que motivos mais belos poderia um pintor imaginar do que as lendas de Adão e Eva, a história da Virgem Maria e o Infante, a tragédia do Homem-Deus crucificado, os sofrimentos e milagres dos santos, e o terrível clímax de toda a história dos

vivos e mortos por ocasião do Juízo Final? O melhor quadro daquela longa série é o de *A Apresentação* (*ca.* 1556) que Tintoretto pintou para a igreja da Madonna dell'Orto: o Templo de Jerusalém com um esplendor clássico; a pequena e tímida Virgem Maria sendo recebida pelo sumo sacerdote, figura de barbas compridas a estender-lhe os braços; uma mulher, desenhada com a majestade de Fídias, apontando Maria para a filha; outras mulheres com os filhos, bem idealizados; um profeta pregando profecias enigmáticas; mendigos e paralíticos seminus, acocorados na escadaria do templo; é um quadro que rivaliza com o melhor de Ticiano, uma das belas pinturas da Renascença.

Eis uma relação das pinturas religiosas de Tintoretto, excluídas as que se acham na Scuola di San Rocco (todas as igrejas mencionadas encontram-se em Veneza):

I. CENAS DO ANTIGO TESTAMENTO: *A Criação dos Animais* (Veneza); *Adão e Eva* (Veneza) — um cenário de inigualável beleza; *Caim e Abel* (Veneza); *O Sacrifício de Abraão* (Uffizi); *José e a Mulher de Putifar* (Prado); *O Encontro de Moisés* (Escorial); *O Bezerro de Ouro* (Madonna dell'Orto); *A Colheita do Maná* (San Giorgio Maggiore) — extraordinário conjunto de natureza, homens, mulheres e animais.

II. MADONAS: *O Nascimento da Virgem* (Mântua) — quase tão gracioso quanto o quadro de Correggio; *A Anunciação* (Berlim); *A Visitação* (Bolonha); *A Madonna e o Menino* (Cleveland); *A Madonna e os Santos* (Ferrara) — esplêndido, mas os santos semelham os gladiadores octogenários de Miguel Ângelo; *Assunção* (I Gesuiti) — muito fraco comparado com a obra-prima de Ticiano, no convento dos Frari.

III. DA VIDA DE CRISTO: *A Circuncisão* (Santa Maria del Carmine); *O Batismo* (San Silvestro; uma variante, no Prado); *Jesus na Casa de Marta* (Munique) — excepcionalmente belo; *As Bodas de Caná* (Madonna della Salute); *Cristo no Mar da Galiléia* (Washington) — um estudo quase impressionista em azul e verde; *A Mulher Apanhada em Adultério* (Roma, Galeria Nazionale) — uma bonita pecadora em um quadro demasiado teatral; *Cristo Lavando os Pés dos Apóstolos* (Escorial); *A Ressurreição de Lázaro* (Leipzig); *O Milagre dos Pães e dos Peixes* (Nova York); *Cristo e a Samaritana* (Uffizi); *A Santa Ceia* (San Trovaso; outros, em San Stefano e em San Giorgio Maggiore, e um magnífico desenho na Galeria Uffizi); *A Crucificação* (San Cassiano); *A Descida da Cruz* (Veneza, Parma, Milão e Galeria Pitti); *O Sepultamento de Cristo* (San Giorgio Maggiore); *A Descida ao Limbo* (San Cassiano); *A Ressurreição* (Coleção Farrer); *O Juízo Final* (Madonna dell'Orto) — uma tentativa inútil de querer superar a confusão e os absurdos do afresco de Miguel Ângelo na Capela Sistina.

IV. OS SANTOS: *Santo Agostinho Curando as Vítimas da Peste* (Nova York); *O Milagre de Santa Inês* (Madonna dell'Orto); *São Jorge e o Dragão* (Londres) — um estudo de luz e sombras, qual um combate à noite; *O Casamento de Santa Catarina* (Palácio Ducal); *O Martírio de Santa Catarina* (Veneza) — em ambos uma bela dama que somente um tolo desejaria matar; *O Transporte do Corpo de São Marcos* (Veneza); *Descoberta do Corpo de São Marcos* (Milão) — majestosa perspectiva de uma nave escura, um nobre aterrorizado e ajoelhado, uma encantadora moça, a cujos joelhos um jovem se agarra fingindo estar tomado de medo, e um esplêndido São Marcos de pé sobre seu próprio cadáver.

Confirmou-se o êxito de Tintoretto quando (1564) a Scuola di San Rocco, ou Confraria de São Roque, encarregou-o de decorar o *albergo* ou salas de reunião. Com o propósito de escolher um pintor para aquelas vastas paredes, os diretores convidaram artistas para que lhes submetessem uma pintura que se adaptasse ao teto oval, mostrando São Roque em toda a sua glória. Enquanto Paolo Veronese, Andrea Schiavone e outros faziam esboços, Tintoretto fez uma pintura fulgurante de cores e palpitante de vida; mandou colá-la e cobri-la secretamente no lugar indicado; no dia em que os demais pintores apresentaram seus desenhos, mandou descobri-la, o que causou consternação aos juízes e competidores. Desculpou-se daquele estratagema ortodoxo, alegando que podia trabalhar melhor daquela maneira impulsiva ao invés de seguir um desenho. Os artistas protestaram contra aquela deslealdade; Tintoretto retirou-se da competição, mas deixou a pintura como presente à Confraria. Esta acabou aceitando-a, nomeou Tintoretto como membro da Confratária, deu-lhe o salário vitalício de 100 ducados por ano, exigindo, em retribuição, que pintasse anualmente três quadros para ela.

Nos 18 anos seguintes (1564-81), ele pintou 56 cenas nas paredes do *albergo*. As salas eram fracamente iluminadas; Tintoretto teve de trabalhar em semi-obscuridade; trabalhou com rapidez, carregando fortemente nas cores para que pudessem ser vistas de baixo, a uma distância de 20 pés. Aquelas pinturas constituíram a mais célebre exposição de um só homem na história. Artistas ali foram mais tarde estudá-las como o faziam os estudantes, em Florença, quando iam estudar os quadros de Masaccio. A chuva e a umidade atacaram-nas no decorrer dos anos, mas elas ainda impressionam pela sua perspectiva e vigor. Escreveu Ruskin há um século: "Tiraram-nas há 20 ou 30 anos a fim de serem restauradas, mas providencialmente o homem a quem haviam encarregado de executar a tarefa morreu, tendo ficado prejudicada apenas uma delas".[29]

Tintoretto pintou naquele extraordinário museu, mais uma vez, a história cristã, mas como nunca se tinha feito antes, com um audacioso realismo, tirando os episódios do mundo do sentimento ideal e colocando-os em ambientes tão naturais que as lendas pareciam transformadas na mais indubitável história. Aquela capacidade de ver, notar todas as minúcias de uma cena e senti-las palpitarem, lançá-las nas paredes com uma ou duas pinceladas — como aquela água visível por entre as raízes do loureiro em *Madalena* — essas eram as centelhas do fulgurante espírito de Tintoretto. Dedicou o andar inferior do *albergo* à Virgem Maria: sua humilde surpresa em *A Anunciação*, sua candura em *A Visitação*, seu enlevo para com as preciosas dádivas dos orientais em *A Adoração* dos reis magos, sua lenta caminhada no lombo de um burrico através de tranqüilo cenário em *A Fuga para o Egito*, a salvo daquele "massacre dos inocentes" que forma a mais vigorosa pintura para aquele grupo. Tintoretto tornou a expor nas paredes da sala principal do andar superior passagens da vida de Cristo: o batismo por São João Batista, a tentação de Satanás, os milagres, a Santa Ceia; este último quadro era um realismo fora de convenção, que Ruskin declarou ser ele "o pior que conheço de Tintoretto":[30] Cristo sentado à extremidade da mesa, os Apóstolos absortos no repasto e em conversação, os fâmulos movimentando-se em redor com os pratos e um cão indagando quando poderia também comer. Tintoretto pintou em uma sala interna do andar superior dois de seus maiores quadros. *Cristo Perante Pilatos* mostra-nos uma figura inesquecível vestida com um manto branco semelhante a uma mortalha, de pé, fatigada e resignada, porém cheia de dignidade, perante um Pilatos que procura lavar as mãos da culpa de ter de ceder à multidão sedenta de sangue. E, por fim, o quadro de *A Crucificação*, julgado por Tintoretto como o seu melhor trabalho — desafiando e superando o de *O Juízo Final*, de Miguel Ângelo, no vigor e alcance de sua execução; 40 pés de parede e 80 figuras, com cavalos, montanhas, torres e árvores, tudo com incrível fidelidade nos pormenores; Cristo visto em sua agonia corporal e espiritual; um ladrão sendo forçado a deitar-se em uma cruz, no chão, e resistindo até o fim; outro, um titã de força, em pleno desespero, sendo erguido para a morte por rudes soldados que se acham demasiado irritados com seu peso para que possam ter um gesto de piedade; grupos de mulheres aterrorizadas; espectadores que se comprimem ansiosos para contemplar o sofrimento e a morte daqueles homens, e, à distância, um céu pesado que não oferece resposta alguma àquela tragédia humana, mas, sim trovões, relâmpagos e uma chuva indiferente. Tintoretto atingiu, nesse quadro, o zênite de sua carreira, nivelando-se aos melhores artistas.

Além de todas aquelas obras-primas no *albergo*, Tintoretto ainda pintou oito quadros para a igreja daquela mesma confraria, quase todos concernentes ao próprio São

Roque. Deles, sobressai um, talvez pela sua *terribilità* — *O Poço de Betsaida*. O artista tirou o tema do capítulo quinto do Evangelho de São João: "uma multidão de inválidos costumava ficar ali; cegos, aleijados e gente de membros contraídos", esperando a oportunidade de poder banhar-se no poço milagroso. Tintoretto não vê a cura extraordinária dos paralíticos, mas, sim, a multidão de doentes e infelizes, e pinta-os como os vê, com suas deformidades, farrapos e impurezas, com suas esperanças e desesperos, qual uma cena do *Inferno* de Dante ou da *Lourdes* de Zola.

Aquele mesmo homem que podia assim, com sua arte, enfurecer-se contra os males que a carne herda, sabia dar também a esta todo o seu esplendor, beleza e saúde, e quase rivalizava com Ticiano e Correggio na pintura do nu. Conquanto pudéssemos esperar que seu turbulento espírito e rápido pincel falhassem em reproduzir o antigo sentido do belo em repouso, vamos encontrar, espalhados pela Europa, figuras agradáveis, tais como a de *Dânae*, do Museu de Lião, vestida de jóias, *Leda e o Cisne*, de Uffizi, *Vênus e Vulcano,* da Pinacoteca de Munique, *Libertação de Arsínoe*, de Dresden, *Mercúrio e as Graças* bem como *Baco e Ariadne,* do Palácio dos Doges.... Symonds julgava este último quadro "se não a maior, pelo menos a mais bela pintura a óleo existente".[31] Mas ainda mais perfeita é a da Galeria de Londres, *Origem da Via-Láctea*; Cupido apertando os seios de Juno — tão boa explicação como outra qualquer. As galerias do Louvre, Prado, Viena e Washington possuem a pintura de *Susana e os Anciãos*, em quatro versões, de Tintoretto. Há no Prado muitos quadros seus de caráter sensual: *Uma Jovem Veneziana* afastando o manto para mostrar o seio; mesmo em *A Batalha dos Turcos e Cristãos* aparecem dois seios interessantes em meio ao fulgor das armas. Há no Museu de Verona um quadro, *O Concerto,* de nove mulheres musicistas, três das quais encontram-se nuas até a cintura — como se os ouvidos pudessem escutar algo quando os olhos tinham tanta coisa para ver. Esses quadros não são os melhores de Tintoretto; seu forte estava em reproduzir de maneira maciça a vida viril e a morte heróica; contudo, demonstram que ele também sabia manter-se com segurança em terreno perigoso tanto quanto Giorgione e Ticiano. Não há imoralidade em todos os seus nus; há neles um sensualismo sadio; aqueles deuses e deusas apresentam a nudez como coisa absolutamente natural; é divino, da parte deles, saudar o sol com o corpo "tal qual é" sem se sentirem atormentados e travados por botões, rendas e arcos.

Após fugir ao casamento por quase 40 anos, Tintoretto tomou por esposa Faustina de Vescovi, que o achou tão desorganizado e tão desamparado que se sentiu feliz em cuidar dele. Ela lhe deu oito filhos, três dos quais tornaram-se pintores, perdoáveis, aliás. Viviam em modesta casa não muito distante da igreja da Madonna dell'Orto; o artista raramente saía de suas imediações, salvo quando tinha de pintar para alguma igreja, palácio ou irmandade de Veneza; por conseguinte, somente se pode apreciar variedade e pujança de seus trabalhos em sua terra natal. Recusou uma posição que o duque de Mântua lhe ofereceu em seu palácio. Sentia-se feliz apenas em sua oficina, onde labutava dia e noite. Era bom marido e bom pai e não se interessava pelos prazeres sociais. Era quase tão solitário, independente, caprichoso, melancólico, veemente e altivo quanto Miguel Ângelo. Venerava este último e esforçava-se por poder superá-lo. Não havia paz em sua alma nem em seus trabalhos. Como Miguel Ângelo, colocava a pujança do corpo e do espírito acima da beleza exterior. Muitas das figuras que pintou da Virgem apresentam-se tão despidas de beleza quanto a *Madonna* de Doni. Deixou-nos seu próprio retrato (atualmente no Louvre), pintado quando tinha

72 anos; a cabeça e o rosto podiam ter sido do próprio Miguel Ângelo — um rosto forte e sombrio, meditativo e ostentando as marcas de um sem-número de tempestades.

Dos retratos que fez, o seu foi o melhor, mas pintou outros que atestam a profundeza de sua percepção e a integridade de sua arte. Neles, mostrou-se igualmente realista. Nenhum homem, que tencionasse iludir a posteridade, ousaria posar para ele. Foram muitas as figuras de destaque, em Veneza, que chegaram até nós através do pincel de Tintoretto: doges, senadores, procuradores, três *proveditori* da Casa da Moeda, seis tesoureiros e, sobressaindo-se nesse grupo, *Iacopo Soranzo* — um dos grandes retratos da arte veneziana; constam também do grupo o retrato de Sansovino, o arquiteto, e de Cornaro, o macróbio. Na galeria de retratos de Tintoretto, apenas o de *Soranzo* supera as figuras anônimas de *O Homem de Couraça* (Prado), *Retrato de um Velho* (Bréscia), *Retrato de Um Homem* (Hermitage, Leningrado) e o de *O Mouro,* na Biblioteca Morgan, de Nova York. Em 1574, Tintoretto disfarçou-se de auxiliar do doge Alvise Mocenigo, conseguiu entrar no navio capitânia veneziano *Bucentaur* e clandestinamente fez um esboço em pastel de Henrique III de França; tempos depois, a um canto de uma sala, onde Henrique dava audiência a pessoas preeminentes, Tintoretto aperfeiçoou o retrato. Henrique apreciou-o tanto, que ofereceu ao artista o título de cavaleiro, título este que ele muito gentilmente recusou.[32]

Suas relações com a aristocracia veneziana começaram por volta de 1556, quando, justamente com Veronese, recebeu a incumbência de pintar algumas telas no Palácio Ducal. Na Sala del Maggior Consiglio, pintou *A Coroação de Frederico Barba-Roxa* e *Barba-Roxa Excomungado por Alexandre III*; na Sala del Scrutinio cobriu toda a parede com um quadro do *Juízo Final.* As pinturas agradaram tanto ao Senado que este o escolheu, em 1572, para comemorar na tela a grande vitória em Lepanto. Todos aqueles quadros foram destruídos por um incêndio em 1577. Em 1574, o Senado contratou Tintoretto para decorar o Anticollegio (antecâmara); ali, o artista inspirou os legisladores com *Mercúrio e as Graças, Ariadne e Baco, Forja de Vulcano* e *Marte Perseguido por Minerva.* Pintou (1574-85) na Sala dei Pregadi (Saguão do Senado) uma série de grandes telas celebrando os doges de seu tempo, tendo por cenário de fundo a majestosa praça: a catedral de São Marcos com suas cúpulas cintilantes, a Torre do Relógio, o Campanário, a imponente fachada da Libreria Vecchia, as radiantes arcadas do Palácio dos Doges e a vista ora enevoada ora brilhante do Grande Canal. Depois, coroando essa seqüência com o gosto do orgulhoso governo, pintou no teto um quadro triunfal — *Veneza, a Rainha dos Mares*, vestida com todo o esplendor de uma dogesa, cercada por divindades que a estão admirando, e recebendo de Tritões e Nereidas as dádivas do mar — corais, conchas e pérolas.

Depois daquele grande incêndio, os estóicos senadores pediram a Tintoretto que redimisse os estragos causados nas paredes com novos quadros que apagassem da lembrança toda a perda sofrida. Ele pintou na Sala del Scrutinio uma extraordinária cena de batalha, *A Conquista de Zara*; em uma parede da câmara do Grande Conselho, *O Imperador Frederico Barba-Roxa Recebendo os Emissários do Papa e do Doge* e, no teto, uma obra-prima, *O Doge Niccolò da Ponte Recebendo as Homenagens das Cidades Conquistadas.*

Quando (1586) o Senado decidiu cobrir o antigo afresco de Guariento, na parede leste da Câmara do Conselho, acharam que Tintoretto, já então com 68 anos, estava muito velho para executar aquela tarefa. Dividiram a incumbência e o espaço entre

Paolo Veronese e Francisco Bassano; o primeiro contava 58 anos e o segundo 37 apenas. Mas Veronese morreu (1588) antes que se iniciassem os trabalhos. Tintoretto ofereceu-se para cobrir toda a parede com uma só pintura, *A Glória do Paraíso*. O Senado concordou e o velho artista, auxiliado por seu filho Domenico e sua filha Marietta, estenderam na Scuola della Misericordia, que ficava nas imediações, as partes da tela que deviam compor o quadro. Foram feitos preliminarmente muitos esboços; um, uma obra-prima, encontra-se no Louvre. Depois de ajustadas todas as partes (1590) e pintadas as costuras para que não aparecessem, trabalho este feito por Domenico, o quadro tornou-se a maior pintura a óleo que até então se tinha visto — 72 de comprimento por 23 de altura. A multidão que afluiu à Câmara concordou com Ruskin, mais tarde, que era a realização culminante da pintura veneziana — "a peça de pintura a óleo mais maravilhosa e mais pura e mais magistral do mundo".[33] O Senado ofereceu a Tintoretto uma quantia tão grande, que ele devolveu parte dela, o que mais uma vez não deixou de escandalizar seus colegas artistas.

O tempo atuou naquele *Paraíso*, e hoje, quando entramos na sala do Grande Conselho e nos voltamos para contemplar a parede atrás do trono dos doges, não encontramos nela a pintura que Tintoretto ali deixara, mas uma cena tão obscurecida pela fumaça e umidade dos séculos, que, das 500 figuras que a enchiam, apenas se pode distinguir uma pequena parcela. Em círculos sucessivos, as figuras vibram — os simples bem-aventurados, as virgens, os confessores, os mártires, os evangelistas, os apóstolos, os anjos, os arcanjos — todos concentrados em torno da Virgem Maria e do Filho, como se as duas figuras, ali representadas, se tivessem tornado as verdadeiras divindades da cristandade latina. E mais além daquela centena de figuras que se vê, Tintoretto transmite-nos a impressão de que existem centenas de outras mais. Afinal de contas, mesmo que poucos sejam os escolhidos de entre os muitos que são chamados, deveria ter chegado ao paraíso, em 16 séculos, uma legião bem feliz, e Tintoretto soube mostrar o avultado número deles e sua bem-aventurança. Não imprimiu rigidez ao céu dando-lhe uma solenidade dantesca; concebeu-o como um lugar de doce alegria, onde eram admitidas apenas criaturas de radiante felicidade. Nele, o velho artista exorcizara sua própria misantropia.

Teve razão de ficar amargurado, pois naquele mesmo ano, em que se descerrara o pano que cobria a pintura, morrera-lhe a filha que tanto amava, Marietta. Sua habilidade na pintura e na música era um dos grandes prazeres de sua velhice. Depois que a perdeu, parecia alimentar no pensamento a esperança de encontrá-la na outra vida. Começou a ir mais freqüentemente à igreja da Madonna dell'Orto, onde passava horas meditando e orando. Tornara-se finalmente humilde. Não deixara de pintar, tendo produzido, naqueles últimos anos, uma série de quadros para a igreja de Santa Catarina, tendo como tema a sua padroeira. Aos 77 anos de idade, uma doença de estômago provocou-lhe tal dor, que não pôde mais dormir. Fez o testamento, despediu-se da esposa, dos filhos e dos amigos, morrendo aos 31 dias de maio de 1594. A igreja da Madonna dell'Orto recebeu seus restos mortais.

Depois de navegarmos através de Veneza para enfrentar, em todos os recantos da cidade, esse Miguel Ângelo dos lagos, se procurarmos esclarecer a concepção que formamos de sua arte, a primeira impressão que nos assalta o espírito é a de grandiosidade e de multidão, de enormes paredes pululando de formas humanas e animais, em um sem-número de graus de beleza e fealdade, em uma confusão de corpos que oferece apenas esta desculpa: isso é a vida. Esse homem, que evitava e odiava as multi-

dões, via-as em toda a parte e reproduzia-as com implacável veracidade. Parecia interessar-se pouco pela criatura individual; se pintara retratos, fizera-o para ganhar honorários. Via a humanidade em seu conjunto, interpretava a vida e a história em termos de massas de seres humanos que lutavam, disputavam, amavam, gozavam e sofriam; criaturas viris e belas, doentes e paralíticas, as que tinham conseguido sua salvação e as que tinham sido condenadas às penas eternas. Pintava quadros imensos porque somente assim encontrava espaço para exteriorizar o que via. Conquanto não tivesse chegado a dominar, como Ticiano, a técnica da pintura, soubera, no entanto, criar um método para realizar aqueles quadros gigantescos, e é sobretudo a ele que se deve a grandiosidade daquelas salas no Palácio dos Doges. Não devemos, portanto, exigir-lhe qualquer requinte no acabamento. Ele é rude, apressado e, às vezes, cria uma cena com um borrifo do pincel. Seu verdadeiro defeito não está na rudeza da superfície — pois até mesmo uma superfície rude pode muito bem produzir certo encanto — porém na violência dos episódios que escolhe, na turbulência doentia de seu temperamento, na melancolia que imprime na vida que nos mostra e na repetição cansativa de figuras aglomeradas; era um apaixonado do número, como era Miguel Ângelo das formas, e Rubens, da carne. No entanto, mesmo naquelas multidões, que riqueza de pormenores significativos, que exatidão e discernimento na observação e que corajoso realismo, onde antes, havia apenas imaginação e sentimento!

Nossa imaginação final, em presença daqueles quadros, traz-nos uma única resposta afirmativa: isso é a arte em grande estilo. Outros artistas pintaram a beleza, como Rafael, ou a força em toda a sua pujança, como Miguel Ângelo, ou o âmago da alma, como Rembrandt; mas naquelas telas cósmicas — como no burburinho de uma cidade ou no silêncio das massas orando, ou na inquietação e terna intimidade de centenas de lares — o que vemos é a humanidade. Nenhum outro artista viu-a tão grande ou pintou-a tão minuciosamente. Às vezes, ao contemplarmos silenciosos aqueles quadros quase apagados no Palácio dos Doges ou na Confraria de São Roque, fogem de nossa lembrança as pinturas de melhores artistas e achamos que o pequeno tintureiro teria sido o maior pintor de todos eles, se tivesse dado o acabamento com o mesmo requinte de um joalheiro após tão gigantesca concepção.

V. VERONESE: 1528-88

Rendamos, de passagem, homenagem a algumas estrelas de segunda grandeza; elas também faziam parte do céu luminoso de Veneza. Andrea Méldola era eslavo, tendo recebido o nome de Schiavone. Estudou com Ticiano e pintou uma bela figura de *Galatéia*, em uma arca, no Castelo de Milão. Ensaiou formas maiores nos quadros de *Júpiter e Antíope* (Leningrado) e a *Apresentação da Virgem* (Veneza), tendo produzido telas de brilhante colorido. Não obstante ter sido elogiado por muitos artistas, ficou completamente esquecido pelos protetores da arte; viveu pobre, mas soube manter sempre sua dignidade. — Paris Bordone era filho de seleiro e neto de sapateiro; mas naquela admirável democracia de gênios — que aparece em todas as classes — progrediu em meio aos grandes talentos de Veneza. Viera de Treviso para estudar sob a direção de Ticiano e foi tão rápido o seu progresso que, na idade de 38 anos, foi convidado por Francisco I para que fosse a Paris. Produziu alguns quadros religiosos, como *O Batismo de Cristo* (Washington) e *A Sagrada Família* (Milão), tendo atingido o ponto culminante de sua arte com a pintura de *O Pescador Entregando o Anel de*

São Marcos ao Doge (Veneza); mas o quadro que o tornou conhecido através dos anos foi o de *Vênus e Eros* (Uffizi) — uma robusta loura, cujos seios transparecem em seu manto fino, e Cupido a clamar por sua atenção. (Foi uma das muitas pinturas que Hermann Goering levou da Itália durante a Segunda Guerra Mundial e que foi depois recuperada com a vitória dos aliados.[34]) — Iacopo da Ponte, chamado il Bassano, nome tirado de sua terra natal, conseguiu um pouco de fama e fortuna quando Ticiano lhe comprou o quadro de *Os Animais Entrando na Arca*; pintou alguns bons retratos como, por exemplo, *O Homem Barbado* (Chicago); viveu até aos 82 anos sem que tivesse pintado qualquer figura que não fosse vestida dos pés à cabeça.

Por volta de 1553, chegou a Veneza proveniente de Verona um jovem de 25 anos, Paolo Caliari, um verdadeiro contraste de Tintoretto: sereno, amável, sociável e autocrítico; apenas uma vez ou outra perdia a calma. Como Tintoretto e quase todos os italianos de certa cultura, amava e praticava a música. Era generoso e honrado; jamais ofendera um rival e desapontara um patrono da arte. Veneza chamava-o de il Veronese, nome pelo qual o mundo o conhece; ele adotara Veneza como sua terra e tributava-lhe grande amor. Tivera muitos professores em Verona, inclusive seu tio Antônio Badile, o qual lhe deu mais tarde a filha em casamento; Giovanni Caroto e Brusasorci exerceram certa influência sobre ele; tais fatores no desenvolvimento de seu estilo acabaram desaparecendo em meio ao brilho da arte e da vida em Veneza. Não cessava de admirar as mutações de cores em seus céus que se espelhavam no Grande Canal; maravilhava-se com os palácios e com seus trêmulos reflexos na água; invejava aquele mundo aristocrático com suas rendas garantidas, amigos, artistas, maneiras graciosas e roupas de seda e veludo quase tão tentadoras quanto as belas mulheres que as vestiam. Aspirava a ser também um aristocrata; trajava roupas de peles e bordadas, como um deles, e imitava o código de honra que costumava atribuir às classes altas de Veneza. Não gostava de pintar figuras de pobres ou temas sobre pobreza e tragédia. Seu objetivo era lançar em telas imortais o mundo brilhante e afortunado dos venezianos ricos, e fazia-o mais belo que a própria riqueza. Os fidalgos, as damas, os bispos, os abades, os doges e senadores começaram a apreciá-lo. Cumularam-no logo de encomendas.

Já em 1553, quando contava apenas 25 anos, pediram-lhe que pintasse um teto para o Conselho dos Dez, no Palácio Ducal. Fez ali um quadro que se encontra atualmente no Louvre — *Júpiter Destruindo os Vícios*. Não foi um trabalho realmente brilhante; as pesadas figuras pareciam pinotear no ar; Paolo ainda não havia captado completamente o espírito de Veneza. Mas dois anos depois conseguiu certo domínio no pincel, ao pintar *O Triunfo de Mardoqueu* no teto de San Sebastiano; reproduziu vigorosamente o rosto e o corpo do herói judeu e imprimiu realismo no fungar dos cavalos. O próprio Ticiano teria ficado impressionado com o quadro, pois, quando os Procuradores da catedral de São Marcos encarregaram Ticiano de decorar a Libreria Vecchia com medalhões, confiaram três destes a Veronese e um a cada um dos demais artistas; ele mesmo pintaria apenas um. Os Procuradores ofereceram uma corrente de ouro para o melhor medalhão. Paolo ganhou-o com a pintura da Música em forma de três moças — uma tocando alaúde, outra cantando e a terceira com uma viola de gamba — um Cupido tocando cravo e Pã com sua flauta. Veronese pintou, em outras ocasiões, o seu próprio retrato, onde aparece usando a corrente de ouro.

Tendo adquirido grande renome em pinturas decorativas, Veronese recebeu depois uma vantajosa incumbência. A rica e nobre família Barbaro construiu, em 1560, uma

luxuosa *villa* em Macer, nas imediações daquele mesmo Asolo, onde Caterina Cornaro reinava como rainha, e Bembo se entregava a seu amor platônico. A família Barbaro escolheu apenas os principais artistas para transformarem a mansão em "a mais bela casa de veraneio da Renascença":[35] coube a Andre Palladio construí-la, a Alessandro Gittoria ornamentá-la com esculturas e a Veronese pintar os tetos, paredes, cornijas e meias-luas com cenas das mitologias cristã e pagã. Ele pintou na abóbada central o Olimpo — os deuses que conheciam todas as alegrias da vida e se mantinham sempre jovens sem jamais morrer. O ímpio artista introduziu, naquelas cenas etéreas, um caçador, um macaco e um cão, este tão perfeito na forma e na expressão de sua vivacidade quanto seria de se exigir para figurar como guardião do céu. Pintou em uma parede um pajem contemplando à distância uma criada, a qual o fita também; ambos alimentavam-se de ambrosia em um momento imortal. Era uma casa de veraneio de gosto requintado, o qual somente teria sido superado pelo do chinês Cublai-Cã.

Naquele arquipélago de Eros, Paolo recebeu a incumbência de pintar alguns nus, o que era inevitável. Tais pinturas não eram o seu forte; ele preferia cobrir de roupagens ricas e macias aquelas formas de um estilo que quase nos faz lembrar o de Rubens, com rostos belos, sem muitos característicos, coroados de cabeleira dourada. O quadro de *Marte e Vênus*, atualmente no Museu Metropolitano de Arte, mostra-nos uma deusa gorda e desajeitada com uma perna disforme e hidrópica. A deusa aparece-nos, no entanto, encantadora em *Vênus e Adônis* (Prado), apenas superada pelo cão a seus pés; Paolo não podia pintar sem um cão. O mais belo de seus quadros de temas mitológicos é *O Rapto de Europa*, no Palácio dos Doges: uma paisagem de árvores sombrias, *putti* alados lançando grinaldas, Europa (a princesa fenícia) sentada alegremente em um touro manso, o qual lhe lambe um dos pés e não é outro senão Júpiter em interessante disfarce carnavalesco. O feliz Casanova dos céus mostrou ali um gosto divino, pois Europa, meio vestida em régia indumentária, é a mais brilhante síntese da perfeição feminina, digna de ser trocada pelo céu. À distância, a história continua mostrando o touro carregando Europa, atravessando com ela o mar, rumo a Creta, onde, diz a lenda, ela deu seu nome a um continente.

O próprio Paolo levou tempo para casar-se. Conheceu muitas mulheres até seus 38 anos, quando se uniu a Elena Badile pelos laços do matrimônio. Ela lhe deu dois filhos, Carlos e Gabriel; Paolo preparou-os para serem pintores e predisse, mais por amor do que por intuição, que Carlos o superaria na pintura — *Carletto mi vincera*.[36] À semelhança de Correggio, comprou uma fazendola — em Sant'Angelo di Treviso — e passou ali seus anos de casado, manejando suas finanças com prodigalidade e raramente se afastando do Vêneto. Foi, aos 40 anos (1568), o pintor mais procurado da Itália, tendo recebido convites para ir trabalhar até mesmo em países estrangeiros. Ao pedir-lhe Filipe II que decorasse o Escorial, sentiu-se lisonjeado, porém soube resistir à proposta tentadora do monarca.

Como seus predecessores, recebeu pedidos para pintar temas da história sagrada para igrejas e fiéis.

Além das pinturas mencionadas no texto, são notáveis as seguintes:

I. DO ANTIGO TESTAMENTO: *Criação de Eva* (Chicago); *Moisés Salvo das Águas* (Prado); *O Incêndio de Sodoma* (Louvre); *A Rainha de Sabá Perante Salomão* (Turim); *Judite Diante de Holofernes* (Tours); *Susana e os Anciãos* (Louvre), no qual os anciãos são mais interessantes que Susana, o que constitui uma nota diferente; *Betsabé* (Lião).

II. DA VIRGEM: *A Anunciação* (Veneza); *A Adoração dos Magos* (Viena, Dresden e Londres — todos magníficos); *A Sagrada Família* (Princeton); *A Sagrada Família com Santa Catarina e São João* (Uffizi) —

um grande quadro; *A Virgem, o Menino e os Santos* — soberbo (Veneza); *A Apresentação* (Dresden); *A Assunção* e *A Coroação* (Veneza).

III. DE SÃO JOÃO BATISTA: *A Pregação de São João* (Borghese).

IV. DE CRISTO: *O Batismo* (Pitti, Brera e Washington); *Cristo Disputando no Templo* (Prado); *Jesus e o Centurião* (Prado); *Cristo Ressuscita a Filha de Jairo* (Viena); *A Santa Ceia* (Brera); *A Descida da Cruz* (Verona e Leningrado); *As Marias Junto ao Túmulo* (Pitti).

Depois de centenas de Madonas que vimos, encontramos doce frescor e beleza no quadro de *A Madonna da Família Cuccino* (Dresden): os simpáticos doadores, com suas compridas barbas, as crianças desconcertantemente naturais e a figura de xale do destino — mulher de uma beleza majestosa tal que raramente se vê até mesmo na arte veneziana. *As Bodas de Caná* (Louvre) era a cena que Veronese gostava de pintar: arquitetura romana por cenário de fundo, uns cães na frente e uma centena de pessoas em diferentes atitudes. Desenhou-as todas como se cada figura fosse a principal e colocou entre elas as de Ticiano, Tintoretto, Bassano e a dele mesmo, cada uma tocando um instrumento de corda. Paolo, diferentemente de Tintoretto, não se preocupou em imprimir-lhes certo realismo; ao invés de pintar homens e mulheres condizentes com as figuras de uma pequena cidade judaica, apresentou o anfitrião como um milionário veneziano, deu-lhe um palácio digno de Augusto e os convivas e cães como criaturas de alta classe, bem como cobriu as mesas com iguarias delicadas e vinhos finos. Se julgarmos por Veronese, Cristo teve muitos banquetes em meio a suas tribulações: no Louvre, vemo-lo jantando em casa de Simão, o Fariseu, com Madalena lavando-Lhe os pés, e esplêndidas figuras femininas movimentando-se entre colunas coríntias. Em Turim, Jesus participa de uma ceia em casa de Simão, o Leproso, e, na Academia de Veneza, janta em casa de Levi. Mas depois, na galeria de Veronese, vemos Cristo desfalecendo sob o peso da cruz (Dresden) e crucificado debaixo de um céu pesado, vislumbrando-se à distância as torres de Jerusalém (Louvre). Amenizou fim daquele grande drama: peregrinos simples ceando com Cristo em Emáus, com encantadoras crianças acariciando um animalzinho que ele não deixa de encaixar quase sempre em seus quadros.

Maiores que os quadros do Novo Testamento são os que ele pintou sobre as vidas e lendas dos santos: Santa Helena, em um belo manto, crendo que está vendo anjos transportarem a cruz (Londres); Santo Antônio torturado por um jovem musculoso e uma mulher de expressão angelical (Caen); São Jerônimo no deserto, confortado pelos seus livros (Chicago); São Jorge, em êxtase, saudando o martírio (San Giorgio, Veneza); Santo Antônio de Pádua pregando para os peixes (Borghese) — uma magnificente vista do mar e do céu; São Francisco recebendo os estigmas (Veneza); São Mennas em sua brilhante armadura (Módena) e martirizado (Prado); o casamento místico de Santa Catarina de Alexandria com o menino Jesus (Santa Catarina, Veneza); São Sebastião desfraldando o estandarte da fé e da esperança ao ser conduzido para o martírio (San Sebastiano, Veneza); Santa Justina desafiando o martírio e enfrentando dois perigos — na Galeria Uffizi e na igreja de Pádua: não se podem comparar todos esses quadros com os melhores de Ticiano e Tintoretto; merecem, no entanto, ser chamados obras-primas. Talvez o mais belo de todos eles seja o de *A Família de Dario Perante Alexandre* (Londres), com uma rainha sombria e uma princesa encantadora ajoelhada aos pés do belo e generoso conquistador.

Paolo começou sua carreira, em Veneza, pintando no Palácio Ducal e ali a terminou pintando grandes murais que acendiam a chama do patriotismo em todas as al-

mas venezianas. Depois dos incêndios de 1574 e 1577, a decoração dos novos interiores foi confiada principalmente a Tintoretto e Veronese; o tema tinha de ser a própria Veneza, uma Veneza que não temia os incêndios nem a guerra, nem os turcos nem os portugueses. Paolo e seus auxiliares pintaram na Sala del Collegio (Câmara de Audiência), no teto de ornatos dourados, onze quadros alegóricos de extraordinária elegância — a Brandura com o seu cordeiro... a Dialética olhando através de uma teia tecida por ela mesma... e Veneza, uma rainha em manto de arminho, com o Leão de São Marcos jazendo tranqüilamente a seus pés, recebendo as homenagens da Justiça e da Paz. Pintou em uma parte oval do teto da Sala del Maggior Consiglio *O Triunfo de Veneza,* apresentando a incomparável cidade como uma deusa entronizada entre divindades pagãs, recebendo do céu uma coroa gloriosa; a seus pés, os principais cavalheiros e damas da cidade e alguns mouros de seus domínios; e abaixo destes, ardentes guerreiros prontos para defendê-la, e pajens segurando cães por uma correia. Foi o ponto culminante da carreira de Veronese.

Escolheram-no, em 1586, para pintar naquela mesma Sala do Grande Conselho *A Coroação da Virgem*, em substituição ao afresco de Guariento, que se achava muito apagado. Aprovaram o esboço que fez. Preparava-se para pintar a tela quando foi acometido de febre. Veneza surpreendeu-se, em abril de 1588, com a notícia da morte do jovem e glorioso pintor. Os padres de San Sebastiano pediram os restos mortais de Paolo e o enterraram no templo, embaixo dos quadros com os quais ele transformara a igreja em uma casa de arte religiosa.

O tempo modificou o julgamento de seus contemporâneos, classificando-o abaixo do vigoroso Tintoretto. Tecnicamente ele superou este último. Em desenho, composição e colorido, ele atingiu o apogeu da pintura em Veneza. Seus quadros de multidões não apresentam confusão; suas cenas e episódios são claros; seus cenários, brilhantes; Tintoretto, ao lado desse idólatra da luz, parece um príncipe das trevas. Veronese foi também o maior pintor de decorações na Itália da Renascença, sempre pronto a conceber um delicioso toque ou surpresa na cor e na forma, como naquele homem que sai inesperadamente por detrás de uma cortina meio aberta, em um portal clássico, que se vê em um dos afrescos da Villa Macer. Ele se concentrava também nas melodias para ouvir os tons, as trágicas dissonâncias e as mais profundas harmonias que elevam as grandes pinturas. Seus olhos eram demasiado rápidos, sobremodo sequiosos em sua arte para pintar tudo o que via, e mais ainda o que ela apenas dava a perceber — turcos no batismo de Cristo, teutos na casa de Levi, venezianos em Emaús, cães por toda parte. Devia ter amado estes últimos, pois pintou uma infinidade deles. Quis pintar os mais brilhantes aspectos do mundo e fê-lo com inigualável fulgor. Pintou Veneza em uma maravilhoso pôr-de-sol cheio de alegria da vida. Há, em seu mundo, apenas belos nobres, imponentes matronas, encantadoras princesas e voluptuosas louras; cada segundo quadro seu é uma festa para os olhos.

Todo o mundo das artes conhece a história de como os funcionários da Inquisição — atendendo a um decreto do Concílio de Trento, segundo o qual se devia evitar, na arte, todo ensino errôneo — intimaram Veronese a comparecer diante deles (1573), e perguntaram-lhe por que havia introduzido tantas coisas de somenos importância em *A Festa na Casa de Levi* (Veneza) — papagaios, anões, germânicos, bufões, alabardeiros.... Paolo respondeu corajosamente que "seu trabalho era o de enfeitar o quadro da maneira que lhe parecesse melhor. Era um quadro grande e com espaço para muitas figuras.... Sempre que for preciso encher o espaço em um quadro, porei nele as fi-

guras que me der na fantasia" — em parte para equilibrar a composição e também, sem dúvida, para agradar a vista de pessoas observadoras. A Inquisição ordenou-lhe que modificasse o quadro por sua própria conta, o que ele fez.[37] Aquele inquérito assinalou, na arte de Veneza, a passagem da Renascença para a Contra-Reforma.

Veronese não teve discípulos que se salientassem, mas sua influência, saltando por várias gerações, moldou com a de outros artistas, a arte da Itália, Flandres e França. Tiépolo tornou a captar, após longo intervalo, sua queda pelas decorações; Rubens estudou-o minuciosamente, aprendeu os segredos de seu colorido e deu às suas robustas figuras femininas a amplidão flamenga. Nicolau Poussin e Claude Lourrain encontraram nele um guia no emprego de ornamentos arquitetônicos para suas paisagens, e Charles Lebrun imitou Veronesse ao desenhar grandes murais. Os pintores, na França do século XVIII, procuraram inspiração em Veronese e Correggio para seus idílios das *fêtes champêtres*, e amantes aristocráticos tocando músicas na Arcádia; daí, Watteau e Fragonard; daí os nus róseos de Boucher, as graciosas crianças e mulheres concebidas por Greuze. Neles, Turner talvez tivesse encontrado algo do raio de sol com o qual iluminou Londres.

Assim terminou, com as cores fulgurantes de Veronese, a Idade de Ouro da Rainha do Adriático. A arte mal poderia avançar ainda mais na direção que ela havia seguido desde Giorgione a Veronese. Tinha-se chegado à perfeição ténica; já haviam sido escalados os cumes; iria haver agora uma descida lenta até que, no século XVIII, Tiépolo viesse a rivalizar com Veronese na pintura decorativa, e Goldoni viesse a ser o Aristófanes de Veneza, em um último arranque de esplendor antes da morte daquela república.

VI. PERSPECTIVA

Ao volvermos os olhos para aqueles belos dias da arte de Veneza, e procurarmos modestamente avaliar o papel que desempenhou aquela cidade em nossa herança, poderemos dizer, desde já, que Florença e Roma rivalizaram com ela em valor, esplendor e esfera de ação. É verdade que os pintores venezianos, até mesmo Ticiano, sondaram menos profundamente que os florentinos as esperanças e sentimentos secretos dos homens, seus desesperos e tragédias; às vezes, amavam demais as roupagens e a carne para que pudessem chegar até à alma. Ruskin tinha razão: com exceção de Lotto, a verdadeira religião desaparece da arte veneziana depois dos Bellini.[38] Os venezianos não puderam evitá-lo, se o colapso das Cruzadas, o triunfo e a propagação do islamismo, o enfraquecimento do papado em Avinhão e no cisma papal, a secularização do papado sob Sisto IV e Alexandre VI e, por fim, a separação da Alemanha e Inglaterra da Igreja Romana haviam enfraquecido a religião, até mesmo dos mais devotos, e não deixando a muitos espíritos vigorosos outra filosofia melhor senão a de comer, beber, casar e desaparecer. Porém jamais em parte alguma se viveu a arte cristã e a arte pagã tão harmoniosamente. O mesmo pincel que pintava uma Virgem apresentava, em seguida, uma Vênus, sem que ninguém se queixasse de fato. E não era uma arte sibarítica ou uma vida de luxo e lazeres; os artistas trabalhavam arduamente e as pessoas que eles pintavam eram, muitas vezes, homens que tinham guerreado e governado Estados, ou mulheres que dominavam tais homens.

Os pintores venezianos eram demais apaixonados pelas cores para que pudessem rivalizar com os mestres florentinos no desenho. Disse um francês certa vez que *l'été*

c'est un coloriste, l'hiver c'est un dessinateur — "o verão é um colorista e o inverno, um desenhista";[39] as árvores sem folhagens mostram-nos linhas puras. Mas aquelas linhas ainda ali se acham sob o colorido verde da primavera, o colorido fulvo do verão e o colorido dourado do outono. Debaixo das cores gloriosas de Giorgione, Ticiano, Tintoretto e Veronese há linha, mas ela está absorvida pela cor, assim como a forma estrutural de uma sinfonia encontra-se oculta pelo seu curso.

A arte e a literatura de Veneza cantaram a glória da cidade, mesmo quando sua economia mergulhou arruinada em um Mediterrâneo dominado, numa extremidade, por turcos, e abandonada, na outra, por uma Europa à cata de ouro na América. Talvez os artistas e poetas estivessem com a razão. As vicissitudes, quer de comércio quer de guerra, jamais poderiam extinguir a sublime lembrança de um século maravilhoso — 1480-1580 — durante o qual a Veneza imperial fora formada e salva pelos Mocenigo, Priuli e Loredani, adornada pelas estátuas dos Lombardi e Leopardi, e coroadas as suas águas por Sansovino e Palladio, com igrejas e palácios, recebera de Bellini, Giorgione, Ticiano, Tintoretto e Veronese a supremacia na arte da Itália, ouvira de Bembo canções impecáveis, recolhera de Manucci a herança literária da Grécia e de Roma, e tivera o extraordinário flagelo mefistofélico dos príncipes entronizado no Grande Canal, julgando e sugando o mundo.

CAPÍTULO XXIII

O Declínio da Renascença

1534—76

I. A DECADÊNCIA DA ITÁLIA

AS guerras de invasão não tinham ainda terminado, mas já haviam modificado a face e o caráter da Itália. As províncias do norte tinham sofrido uma devastação tão grande, que os emissários ingleses aconselharam Henrique VIII a que as deixasse para Carlos como castigo. Gênova fora saqueada e Milão tributada extorsivamente. Veneza fora subjugada pela Liga de Cambrai e pela abertura de novas rotas de comércio. Roma, Prato e Pavia haviam sofrido saques, Florença fora vencida pela fome e sangrada em suas finanças; Pisa ficara meio destruída em sua luta pela liberdade; Siena esgotara-se com suas revoluções. Ferrara empobrecera nas longas desavenças com os papas e se desonrara ao instigar o ataque contra Roma. O reino de Nápoles, à semelhança da Lombardia, havia sido devastado e saqueado por exércitos estrangeiros e há muito ia enfraquecendo sob a dinastia de alienígenas. A Sicília já era o berço de bandidos. O único consolo da Itália era que, tendo sido conquistada por Carlos V, ficara provavelmente salva de ser espoliada pelos turcos.

Com o acordo de Bolonha (1530), a Itália passou a ser dominada pela Espanha, excetuando-se a cautelosa Veneza, que reteve sua independência e o castigado papado, cuja soberania sobre os Estados da Igreja fora confirmada. Nápoles, Sicília, Sardenha e Milão tornaram-se Estados-vassalos da Espanha, governados por vice-reis espanhóis. A Sabóia, Mântua, Ferrara e Urbino, que geralmente haviam apoiado ou conluiado com Carlos V, tiveram permissão para manter seus próprios duques, contanto que observassem boa conduta. Gênova e Siena retiveram suas formas republicanas, porém como protetorados espanhóis. Florença foi obrigada a aceitar outra dinastia de Médici, a qual, para sobreviver, teve de cooperar com a Espanha.

A vitória de Carlos V assinalou outro triunfo dos Estados modernos sobre a Igreja. O que Filipe IV de França havia começado em 1303 foi terminado, na Alemanha, por Carlos e Lutero, na França, por Francisco I, e, na Inglaterra, por Henrique VIII, e tudo no pontificado de Clemente VII. As potências da Europa Sententrional não somente haviam descoberto a fraqueza da Itália como também haviam perdido o temor pelo papado. A humilhação de Clemente prejudicara o respeito que as populações transalpinas sentiam pelos papas e as preparara mentalmente para sua secessão da autoridade católica.

Em certos pontos, a hegemonia da Espanha foi uma dádiva para a Itália. Terminou, por algum tempo, com as guerras que os Estados italianos travavam entre si e,

depois de 1559, até 1796,.com as batalhas de potências estrangeiras em seu solo. Deu ao povo certa continuidade de ordem política e acalmou o ardente individualismo que havia feito e desfeito a Renascença. Os que ansiavam pela ordem aceitaram, com alívio, a subjugação; mas os que amavam a liberdade ressentiam-se daquela situação. Desde logo o custo e as penalidades da paz pela sujeição das populações prejudicaram sua economia e lhes enfraqueceram o espírito. Os altos tributos que os vice-reis lançavam para sustentar suas pompas e soldados, a severidade de suas leis e o monopólio que o Estado exercia sobre o trigo e outros produtos necessários à vida, começaram a desencorajar a indústria e o comércio. Os príncipes nativos, imitando aquele mesmo luxo inútil, seguiam a mesma política de tributações, cooperando assim para o aniquilamento das atividades econômicas que os sustentavam. A navegação decaiu a um ponto tal que as galeras sobreviventes não mais podiam defender-se contra os piratas berberes que faziam incursões contra os navios e as costas, e raptavam italianos para servirem como escravos dos dignitários muçulmanos. Situação quase tão espezinhadora era a provocada pelos soldados estrangeiros alojados em residências italianas, os quais menosprezavam abertamente um povo outrora sem rival em sua civilização, e contribuíam para agravar ainda mais a devassidão daquela época.

Sobre a Itália desabou outro infortúnio mais desastroso que as devastações e a sujeição à Espanha. O contornar a navegação o cabo da Boa Esperança (1488) e o abrir-se a rota marítima para as Índias (1498) proporcionaram meios de transporte, entre as nações do Atlântico e a Ásia central e o Extremo Oriente, mais baratos que as difíceis rotas através dos Alpes para Gênova e Veneza, e destas para Alexandria, e depois, por terra, ao Mar Vermelho, e novamente, por navios, para as Índias. Além disso, o domínio do Mediterrâneo pelos turcos tornava essa última rota muito perigosa, sujeita a tributos, atos de pirataria e guerra, e isso se verificava ainda mais com o trajeto via Constantinopla e Mar Negro. O comércio veneziano e genovês bem como as finanças florentinas declinaram depois de 1498. Em 1502, os portugueses compraram tão grandes partidas da pimenta disponível nas Índias que os mercadores venezianos e egípcios pouco encontraram depois ali que pudessem exportar.[1] O preço da pimenta subiu uma terça parte de seu valor, em um ano, nas margens do Rialto, enquanto em Lisboa podia-se obter o produto pela metade do preço que os mercadores tinham de cobrar em Veneza;[2] os mercadores alemães começaram a abandonar o Fondaco, no Grande Canal, e a fazer suas compras em Portugal. O gênio administrativo dos venezianos quase solveu o problema, em 1504, propondo ao governo dos mamelucos que se unisse a um grande empreendimento, qual o de se restabelecer o antigo sistema de canais entre o delta do Nilo e o Mar Vermelho; o plano ficou, porém, obstruído com a conquista do Egito pelos turcos, em 1517.

Lutero, naquele ano, afixara na porta de uma igreja de Wittenberg as teses de sua rebelião. A Reforma foi a causa e o resultado da decadência econômica da Itália. Foi a causa, porquanto diminuiu para Roma o movimento de peregrinos e as rendas eclesiásticas procedentes das nações do norte. Foi o resultado, porque a substituição da rota Mediterrâneo—Egito para as Índia pela via marítima e o desenvolvimento do comércio europeu com a América enriqueciam as nações do Atlântico, contribuindo assim para empobrecer a Itália; o comércio alemão começou a servir-se cada vez mais do Reno, em demanda aos escoadouros no Mar do Norte, e cada vez menos da rota pelos Alpes; a Alemanha tornou-se comercialmente independente da Itália; o movimento para o norte e um golpe de força arrancaram aquele primeiro país da teia de

comércio e religião da Itália, proporcionando-lhe a vontade e a resistência para manter-se sozinho.

A descoberta da América teve conseqüências ainda mais duradouras para a Itália do nova rota para as Índias. Aos poucos, os países do Mediterrâneo foram decaindo e deixados à margem naquele movimento de homens e mercadorias; as nações do Atlântico surgiram assim na vanguarda, enriquecidas pelo comércio e pelo ouro da América. Foi nas rotas comerciais uma revolução maior que qualquer outra registrada na história desde o tempo em que a Grécia, com sua vitória em Tróia, abrira para seus barcos a rota do Mar Negro para a Ásia central. Iria ser igualada e superada apenas pela transformação realizada com a aviação nas rotas comerciais, na segunda metade do século XX.

O fator final no declínio da Renascença foi a Contra-Reforma. À própria desordem política e decadência moral da Itália, à sua desoladora subjugação por parte das potências estrangeiras, à perda do comércio com as nações do Atlântico e à perda das rendas na Reforma, acrescentou-se depois uma modificação prejudicial, porém, natural, no espírito e conduta da Igreja. O acordo tácito, talvez inconsciente, pelo qual a Igreja, quando rica e aparentemente em segurança, permitira ampla liberdade de pensamento nas classes intelectuais, contanto que estas não fizessem tentativa alguma para perturbar a religião do povo — para o qual esta última representava a poesia, a disciplina e a consolação da vida — terminara com a Reforma da Alemanha, a secessão da Inglaterra e a hegemonia da Espanha. Quando o próprio povo começou a rejeitar as doutrinas e a autoridade da Igreja, e a Reforma fez convertidos até mesmo na Itália, toda a estrutura do catolicismo viu-se ameaçada em seus fundamentos; a Igreja, considerando-se um Estado e procedendo como qualquer outro, cuja existência estivesse em perigo, reagiu; ela passou da tolerância e liberalismo para um conservantismo receoso, impondo restrições severas ao pensamento, às pesquisas, às publicações e à palavra. O domínio espanhol afetou a religião assim como a política; contribuiu para transformar o tíbio catolicismo da Renascença na rígida ortodoxia da Igreja após o Concílio de Trento (1545-63). Os papas que se seguiram a Clemente VII adotaram o sistema espanhol, qual o de unir-se a Igreja e o Estado e de se controlar severamente a vida religiosa e a vida intelectual.

Da mesma maneira que um espanhol servira de instrumento para criar a Inquisição, quando, no século XIII, os albigenses, com sua revolta, desafiaram a Igreja no sul da França, e novas ordens religiosas haviam sido fundadas para servir a Igreja e renovar o fervor da fé cristã, veio a repetir-se, na Itália, no século XVI, o rigor que caracterizara a Inquisição da Espanha; um espanhol fundou os jesuítas (1534) — a extraordinária Companhia de Jesus, a qual, além de aceitar os antigos votos de pobreza, castidade e obediência dos conventuais, iria propagar a fé ortodoxa e lutar, em toda a parte do mundo cristão, contra as heresias e revoltas anti-religiosas. A intensidade dos debates sobre religião naquela era da Reforma, a intolerância dos calvinistas e as perseguições que se faziam mutuamente na Inglaterra encorajaram, por sua vez, um dogmatismo na Itália;[3] o urbano catolicismo de Erasmo cedeu lugar à ortodoxia militante de Inácio de Loiola. O liberalismo é um luxo que apenas se pode ter quando se dispõe de segurança e paz.

Prosseguiu-se com a censura de publicações que havia sido iniciada sob o pontificado de Sisto IV com a criação do *Index librorum prohibitorum*, em 1559, e da Congregação do Índex, em 1571. A arte de imprimir facilitava a censura; era mais fácil vigiar

os impressores públicos do que os copistas particulares. Veneza, que havia sido tão hospitaleira para com os refugiados intelectuais e políticos, achando que as cisões religiosas prejudicariam a unidade e a ordem sociais, instituiu (1527) a censura da imprensa e associou-se à Igreja na supressão das publicações dos protestantes. Os italianos resistiram, aqui e acolá, a tal política; a população romana, por ocasião da morte de Paulo IV (1559), lançou sua estátua no Rio Tibre e incendiou completamente a sede da Inquisição.[4] Foi, porém, uma resistência esporádica, mal organizada e sem resultado. Triunfou o autoritarismo; o espírito do povo italiano, outrora eivado de tão exuberante alegria, passou a ser dominado por sombrio pessimismo e resignou-se com a situação. Até mesmo o lúgubre traje dos espanhóis — chapéu, gibão, meias e sapatos pretos — tornou-se moda naquele país que, em outros tempos, gostava de cores vivas, como se o povo se tivesse enlutado com o desaparecimento de sua glória e a morte de sua liberdade.[5]

O esmagamento dos intelectuais foi acompanhado de certo progresso de ordem moral. A concorrência de religiões despertou o brio do clero, melhorando assim sua conduta; os papas e o Concílio de Trento corrigiram muitos abusos praticados pelos eclesiásticos. É difícil determinar se ocorreu movimento similar na moral dos leigos; não é, entretanto, difícil colher exemplos de irregularidades sexuais, ilegitimidades, incestos, literatura pornográfica, corrupção política, roubos e crimes brutais, na Itália de 1534 a 1576, tanto quanto nas épocas anteriores.[6] A *Autobiografia* de Benvenuto Cellini indica que a fornicação, o adultério, o banditismo e o assassínio temperavam a ortodoxia daqueles tempos. As leis criminais permaneceram tão severas quanto antes: aplicava-se freqüentemente a tortura tanto às testemunhas quanto aos acusadores, e costumava-se maltratar o corpo dos criminosos com tenazes incandescentes antes de enforcá-los.[7] Pertence àquele período o restabelecimento da escravidão como uma grande instituição econômica. Ao entrar em guerra contra a Inglaterra, em 1535, o Papa Paulo III decretou que todo soldado inglês que fosse capturado poderia legalmente servir de escravo.[8] Por volta de 1550, criou-se o costume de empregar escravos e convictos como remadores das galeras que se destinavam ao comércio ou à guerra.

Contudo, os papas daquele período eram homens de moral relativamente alta em sua vida privada. Paulo III foi o maior deles — o mesmo Alessandro Farnese que havia obtido o cardinalato graças ao efeito que os cabelos dourados de sua irmã produziram no espírito de Alexandre VI. É verdade que ele havia gerado dois bastardos;[9] isso, porém, era costume que se aceitava em sua mocidade. Guicciardini, mesmo assim, descreveu-o como "um homem dotado de grande saber e de caráter impoluto".[10] Pompônio Leto o preparara para humanista; suas cartas rivalizavam, na elegância de seu latim clássico, com as de Erasmo; era um brilhante prosador e cercava-se de homens capazes e preeminentes. Entretanto, foi provavelmente eleito mais pela sua idade e enfermidade do que pelo seu talento e virtudes. Estava com 66 anos e os cardeais podiam razoavelmente contar logo com sua morte, e ter assim nova oportunidade de fazer negociações e receber mais benefícios vantajosos.[11] Paulo III fê-los esperar durante 15 anos.

Seu pontificado figurou entre os mais felizes de que houve registro na história da cidade de Roma. Sob sua direção, Latino Manetti, seu *maestro delle strade,* drenou, nivelou e alargou muitas ruas, construiu muitas praças públicas, substituiu as favelas por belas residências e melhorou de tal forma uma avenida — o Corso — que ela se tornou o Champs-Elysées de Roma. O maior feito de Paulo III, como diplomata, foi

persuadir Carlos V e Francisco I a assinarem uma trégua de 10 anos (1538). Quase conseguiu um objetivo maior — a reconciliação da Igreja com os protestantes da Alemanha; seus esforços, porém, tinham chegado muito tarde. Teve coragem — o que faltava em Clemente VII — de convocar um concílio geral. Sob sua presidência e com sua aprovação, o Concílio de Trento reafirmou a fé ortodoxa, corrigiu muitos abusos dos eclesiásticos, restaurou a disciplina e a moral no clero e cerrou fileiras com os jesuítas a fim de salvar as nações latinas para a Igreja Romana.

O defeito de Paulo III foi seu nepotismo. Deu Camerino a seu neto Ottavio e colocou seu filho Pierluigi no governo de Piacenza e Parma. Pierluigi foi assassinado por cidadãos descontentes e Ottavio participou de uma conspiração contra o avô. Paulo III perdeu o amor pela vida e morreu dois anos depois, aos 83 anos (1549), vítima de um ataque cardíaco. Nenhum outro papa, desde Pio II, um século antes, teve morte tão sentida, em Roma, como Paulo III.

II. CIÊNCIA E FILOSOFIA

Nas ciências que não afetavam a teologia, a Itália continuou a fazer moderados progressos tanto quanto se podia esperar de uma nação predominantemente inclinada para a arte e literatura e em reação contra um espírito que havia suprimido a consciência. Varoli, Eustachio e Falópio, cujos nomes se acham incrustados na terminologia da anatomia moderna, datam daquele breve período. Nicolau Tartaglia descobriu o método de solver equações do terceiro grau; confiou-o a Jerônimo Cardano, que o publicou como sendo seu (1545). Tartaglia desafiou-o para uma sabatina de álgebra, na qual cada um devia apresentar 31 problemas a serem resolvidos pelo outro. Cardano aceitou o desafio, mas, muito desdenhosamente, delegou a um de seus discípulos solver os problemas de Tartaglia. O discípulo fracassou, saindo Tartaglia vencedor. Cardano escreveu uma estranha e fascinante autobiografia que o não deixou cair no esquecimento.

Ela começa com extraordinária franqueza, o que a carateriza até o fim:

> Não obstante terem sido tentadas várias drogas para provocar aborto, conforme pude saber, nasci em 24 de setembro de 1501.... Como Júpiter estava em ascensão e Vênus dominava o horóscopo, não saí prejudicado, exceto nos órgãos genitais, razão por que não pude ter relações com mulheres dos 21 aos 30 anos. Lamentei muitas vezes minha sorte e invejei a felicidade de todos os outros homens.[12]

Esse era apenas um dos defeitos de Cardano. Ele gaguejava, sofria sempre de rouquidão e de catarro na garganta; freqüentemente tinha indigestões, palpitações no coração; sofria de hérnia, cólica, disenteria, hemorróidas, gota, comichões na pele e de uma excrescência cancerosa no mamilo esquerdo; teve peste, terçã e "anualmente tinha um período de insônia que durava cerca de 80 dias". "Em 1536, comecei a ter extraordinárias descargas de urina; e embora tenha sofrido desse mal durante quase 40 anos, expelindo de 60 a 100 onças de líquido em um só dia, vivo bem."[13]

Dotado de toda aquela experiência clínica, Cardano tornou-se um brilhante médico, curou-se de quase todos os seus males, exceto da vaidade, e adquiriu a fama de ser o médico mais procurado na Itália, tendo sido chamado até para tratar de um arcebispo, na Escócia, que se achava desenganado, o qual acabou curado. Aos 34 anos, fez, em Milão, preleções públicas sobre matemática e, aos 35, sobre medicina. Em 1545,

servindo-se de um título de Raimundo Lúlio, publicou um livro, *Ars magna*, com que fez contribuições substanciais à álgebra, em que se cita ainda a "regra de Cardano" para a solução de equações do terceiro grau. Parece ter sido o primeiro a perceber que as equações do segundo grau podiam ter raízes negativas. Tratou, juntamente com Tartaglia, muito antes de Descartes, da aplicação da álgebra na geometria.[14] Em *De subtilitate rerum* (1551), dissertou sobre a pintura e as cores; em *De rerum varietate* (1557), fez um resumo dos conhecimentos de física de seu tempo; ambos os livros devem muito aos manuscritos de Leonardo que não tinham sido publicados.[15] Em meio a suas doenças, viagens e grandes tribulações, escreveu 230 livros, dos quais 138 foram impressos. Teve a coragem de queimar alguns deles.

Lecionou medicina nas universidades de Pavia e Bolonha, mas misturava tanto suas ciências com ocultismo e gabolices que perdeu o respeito de seus colegas. Dedicou um grande volume às relações entre os planetas e os rostos humanos. Na interpretação de sonhos, mostrava-se tão perito e tão absurdo quanto Freud. Acreditava em anjos da guarda com o mesmo fervor de um Fra Angelico. Citava, no entanto, como as dez maiores inteligências, na história, homens que estavam longe de ser cristãos: Arquimedes, Aristóteles, Euclides, Apolônio de Perga, Arquitas de Tarento, al-Khwarizmi, al-Quíndi, Gebir, Duns Scoto e Ricardo Swineshead — todos cientistas, exceto Duns Scoto. Cardano criou muitos inimigos, foi muito caluniado, casou-se mal e lutou inultimente para salvar da forca o filho que havia sido condenado por ter envenenado a esposa infiel. Mudou-se para Roma, em 1570, onde foi preso por dívidas ou heresia, ou ambas as coisas. Gregório XIII deu-lhe, porém, liberdade e uma pensão.

Aos 74 anos, escreveu *De vita propria liber (Livro de Minha Própria Vida)* — uma das três notáveis autobiografias compostas, na Itália. naquele período. Com quase a mesma garrulice e fidelidade de Montaigne, analisa-se a si mesmo — corpo, espírito, caráter, hábitos, gostos e aversões, virtudes e vícios, honras e desonras, erros e profecias, excentricidades e sonhos. Acusa-se a si mesmo de teimosia, amargor, insociabilidade, precipitação no julgamento, trapaça no jogo, espírito vingativo e menciona "a devassidão daquela vida sardanapalesca que levei naquele ano que fui reitor da Universidade de Pádua".[16] Dá uma relação das "coisas em que julgo ter fracassado" — especialmente na educação apropriada para os filhos. Mas especifica também 73 livros que citam seu nome; conta as muitas curas e predições felizes que fez e sua invencibilidade nos debates. Queixa-se das perseguições a que ficara sujeito e os riscos "que me cercam por causa de minhas opiniões não ortodoxas".[17] Pergunta-se a si mesmo: "Qual o animal que eu acho mais traiçoeiro, mais vil e mais falso que o homem?" e deixa a pergunta sem resposta. Registra, porém, muitas coisas que lhe dão felicidade, inclusive mudanças, alimentos, bebidas, viagens de barco, música, pequenos cães, gatos, continência e sono. "De todos os fins a que o homem possa atingir, nenhum parece mais digno ou mais agradável que o reconhecimento da verdade".[18] A medicina era seu estudo favorito, tendo conseguido muitas curas extraordinárias.

A medicina fora a única ciência que fizera significativos progressos naquele período da decadência italiana. Os maiores cientistas daquela época passaram ali muitos anos como estudantes e professores — Copérnico, de 1496 a 1506, Vesálio, de 1537 a 1546; não devemos, porém, tirá-los da Polônia e Flandres para honrar ainda mais a Itália. Realdo Colombo, que foi o sucessor de Vesálio como professor de anatomia em Pádua, expôs a circulação do sangue no pulmão em *De re anatomica* (1558), ignorando provavelmente que Serveto havia apresentado essa mesma teoria 12 anos antes.

Colombo praticou a dissecação de cadáveres em Pádua e Roma, ao que parece, sem encontrar oposição por parte dos eclesiásticos;[19] parece que dissecou também cães vivos. Gabriele Fallopio, discípulo de Vesálio, descobriu e descreveu os canais semicirculares e a *chorda tympani* do ouvido, e os canais que têm agora seu nome e que levam os óvulos dos ovários ao útero — as trompas de Falópio. Bartolommeo Eustachio descreveu e deu seu nome ao canal do ouvido e à válvula do coração; a ele devemos também a descoberta do nervo abdutor dos corpos supra-renais e o ducto torácico. Constanzo Varoli estudou a ponte de Varoli — uma saliência pronunciada que junta os pedúnculos médios do cerebelo, situada na parte anterior do cerebelo e da medula, e posteriormente aos pedúnculos do cérebro.

Não temos cifras quanto aos efeitos da medicina sobre a longevidade do homem na Renascença. Varoli morreu aos 32 anos, Falópio aos 40, Colombo aos 43, Eustachio aos 50; por outro lado, Miguel Ângelo viveu até aos 89, Ticiano até aos 99 e Luigi Cornaro até aos 100 anos aproximadamente. Nascido em Veneza, em 1467, ou talvez antes, Luigi fora bastante rico para se entregar a todos os prazeres proporcionados por finas iguarias, bebidas e amores. Aqueles "excessos fizeram com que eu fosse vítima de vários males, tais como dores no estômago, nos lados, o que era freqüente, sintomas de gota... uma pequena febre quase intermitente... e uma sede devoradora. Essas más condições tiravam-me o ânimo e eu achava que a morte era a única coisa que poderia terminar com meus sofrimentos". Quando estava com 40 anos, seus médicos abandonaram todos os medicamentos e disseram-lhe que a única esperança de restabelecimento seria levar "uma vida temperada e metódica.... Não deveria tomar alimento algum, quer sólido quer líquido, salvo aqueles que eram receitados para doentes, e mesmo assim somente em pequenas quantidades". Permitiu-se-lhe que comesse carne e bebesse vinho, mas sempre moderadamente. Em um ano — conta-nos Luigi Cornaro — "vi-me curado de todos os meus males.... Adquiri ótima saúde e assim fiquei até hoje",[20] isto é, 83 anos. Descobriu que o método e a moderação nos hábitos fisiológicos produziam efeitos salutares no espírito e no caráter; "seu espírito manteve-se constantemente lúcido; viu-se livre da melancolia, do ódio e de outras paixões", até mesmo seu senso artístico tornou-se mais pronunciado. A vida pareceu-lhe depois mais bela.

Passou uma velhice tranqüila e confortável em Pádua. Empreendeu e financiou obras públicas e escreveu, aos 83 anos, seus *Discorsi della vita sobria,* um trabalho de autobiografia. Tintoretto no-lo mostra em um agradável retrato que pintou: calvo, rosto corado, olhos claros e penetrantes, rugas que revelavam benevolência, barba branca algo rala com o peso dos anos; as mãos, embora ele já estivesse próximo da morte, eram ainda moças e aristocráticas. Sua vivacidade de octogenário é um estimulante para nós, e também quando ridiculariza aqueles que julgam que o viver depois dos 70 é procrastinar tolamente uma vida enfermiça:

> Deixemo-los vir contemplar minha boa saúde, como monto a cavalo sem auxílio de ninguém, como subo escadas e colinas, como me sinto bem-disposto e alegre e me divirto, livre de preocupações e de pensamentos desagradáveis. A paz e a alegria não me abandonam.... Todos os meus sentidos (graças a Deus!) encontram-se em ótimas condições, inclusive o do paladar; pois, sinto mais prazer com a alimentação simples que agora faço com moderação do que com todas aquelas iguarias finas que vivia comendo durante aqueles anos de vida desregrada.... Quando chego em casa, vejo diante de mim não um ou dois netos, mas onze.... Invade-me grande prazer

> quando os ouço cantar e tocar diferentes instrumentos musicais. Eu também canto e acho minha voz melhor, mais clara e mais alta que antes.... Minha vida, portanto, está bem viva e não morta. Não trocaria minha velhice pela desses jovens que vivem escravizados às suas paixões.[21]

Aos 86 anos de idade, "cheio de saúde e resistência", Cornaro escreveu um segundo discurso, expressando sua alegria pela conversão de vários amigos ao seu método de vida. Aos 91 acrescentou outro ensaio, contando-nos como "escrevo constantemente, e com minha própria mão, oito horas por dia, e... além disso, costumo passear e cantar durante muitas horas mais... Pois, acho, quando saio da mesa, que preciso cantar.... Oh! Como minha voz ficou bela e sonora!" Aos 92 anos, compôs "uma encantadora exortação... a toda a humanidade para que observe uma vida temperada e metódica".[22] Queria completar 100 anos e ter uma morte tranqüila por meio da gradativa diminuição dos sentidos, sentimentos e espírito vital. Morreu serenamente em 1566; dizem uns, aos 99 anos; outros, aos 103 ou 104 anos. Consta que sua esposa obedeceu a seus preceitos, tendo vivido quase um século; ela morreu em "perfeito gozo de saúde e paz de espírito".[23]

Não seria de esperar que se fosse encontrar um grande filósofo em tão pequena parcela de espaço e tempo. Iacopo Aconzio, protestante italiano, preparou, em um tratado denominado *De methodo* (1558), parte do caminho para Descartes, e, em *De stratagematibus Satanae* (1565), teve a audácia de expor que toda a religião cristã podia ser reduzida a poucas doutrinas praticadas por todos os fiéis sem que nelas se incluísse a idéia da Trindade.[24] Mario Nizzoli semeou o caminho para Francis Bacon atacando o contínuo reinado de Aristóteles na filosofia, apelando para que se fizesse uma observação direta ao invés de se recorrer a uma dedução por raciocínio, e denunciando a lógica como a arte de provar como verdade o que é falso.[25] Bernardino Telésio de Cosenza, em *De rerum natura* (1565-86), ligou-se a Nizzoli e Pierre La Ramée para espalhar uma revolta contra a autoridade de Aristóteles, e exigiu a adoção de uma ciência empírica. Deve explicar-se a natureza em seus próprios termos por meio da experiência de nossos sentidos. O que vemos, disse Telésio, é a matéria sob a ação de duas forças: o calor que vem do céu e o frio que se levanta da terra; o calor produz expansão e movimento e o frio contração e repouso; é no conflito desses dois princípios que jaz a essência interior de todos os fenômenos físicos. Tais fenômenos agem de conformidade com causas naturais e leis que lhes são inerentes, sem que haja intervenção da divindade. A natureza não é uma coisa inerte; há uma alma em todas as coisas assim como no homem. Tomás Campanella, Giordano Bruno e Francis Bacon iriam todos adotar algo dessas idéias. Sobrevivera talvez certa medida de liberalismo na Igreja para que Telésio pudesse ter morrido de morte natural (1588). A Inquisição iria queimar Bruno na fogueira 12 anos mais tarde.

III. LITERATURA

A grande era da cultura italiana chegara ao fim: a França tomou a liderança quando Júlio César Scaliger emigrou de Verona para Agen, em 1526. Notemos os efeitos da guerra no comércio dos livros: na última década do século XV, Florença publicou 179 livros, Milão 228, Roma 460 e Veneza 1.491; na primeira década do século XVI, Florença publicou 47 livros, Milão 99, Roma 41 e Veneza 536. As academias fundadas para o estudo da cultura clássica — a Academia Platônica de Florença, a Acade-

mia Romana de Pompônio Leto, a Neacademia de Veneza e a Academia Napolitana de Pontanos — foram extintas naquele período; o estudo da filosofia pagã, exceto o do escolástico Aristóteles, era encarado com certo rancor, e o latim cedera lugar ao idioma italiano como a língua da literatura. Surgiram novas academias que se dedicaram principalmente a críticas literárias e lingüísticas, e serviram como centros de poetas da cidade que nelas se faziam ouvir. Florença teve a Academia Della Crusca (1572) e a Umidi; Veneza, a Pellegrini, Pádua, a Eretei. Cada nova academia que se formava recebia um nome, cada qual mais ridículo que o outro. Elas serviam de estímulo para a inteligência, mas esmagavam os gênios; os poetas esforçavam-se por obedecer às regras impostas pelos puristas, e, com isso, a inspiração fugia para paragens mais altas. Miguel Ângelo não pertencera a nenhuma academia e, embora mergulhasse com sua Musa em fantasias sediças, como os demais, e revestisse sua veia poética com os rígidos modelos de um Petrarca, seus sonetos, grosseiros na forma, porém cheios de calor no sentimento e na idéia, são os melhores da poesia italiana daquele tempo. Luigi Alamanni fugiu de Florença para a França e compôs um poema sobre agricultura — *La coltivazione* — que não ficou muito aquém das *Geórgicas* de Virgílio, no entrosar aquele tema na poesia. (Alamanni partilhou com Trissino e Giovanni Rucellai a distinção de figurar entre os primeiros que escreveram versos sem rimas — *versi sciolti* — na Itália.) Bernardo Tasso declarou, nas desventuras de sua vida, as vicissitudes de seu famoso filho Torquato; seus versos figuram entre as mais seletas artificialidades daquela época; seu poema *Amadigi* baseou-se no romance de capa e espada, *Amadis de Gaula,* tendo-lhe dado, porém, uma feição de forte seriedade. Não tendo encontrado no poema algo do humor de um Ariosto, o público italiano lançou-o às urtigas.

As *novelas* (contos ou pequenas histórias) permaneceram populares desde o tempo em que tiveram, com o *Decameron*, uma forma clássica. Escritas em linguagem simples e geralmente descrevendo incidentes dramáticos em cenas íntimas da vida italiana, as *novelas* eram bem acolhidas por todas as camadas da população. Eram muitas vezes lidas em voz alta para ávidos ouvintes, principalmente para os analfabetos, de modo que sua assistência era quase toda a Itália. Podemos admirar-nos hoje da grande tolerância das mulheres da Renascença que, segundo consta, ouviam-nas sem corar. O amor, a sedução, as violências, as aventuras, o bom humor, os sentimentos e as descrições de paisagens forneciam o material para as histórias, e todas as classes da população proporcionavam os tipos e caracteres.

Quase todas as cidades tinham seus novelistas que seguiam rigidamente as formas de composição. Em Salerno, Tommaso dei Guardati, conhecido como Masuccio, publicou, em 1476, seu *Novellino* — 50 histórias que descreviam a generosidade dos príncipes, a incontinência das mulheres, os vícios dos monges e a hipocrisia da humanidade. Eram menos aprimoradas que as de Boccaccio, porém muitas delas superavam-nas em sinceridade, vigor e eloqüência. A *novela,* em Siena, assumiu um caráter altamente sensual; suas páginas encerravam histórias de amores proibidos. Florença teve quatro *novellieri* célebres. Franco Sacchetti, amigo e imitador de Boccaccio, ultrapassou-o em quantidade de obras produzidas; escreveu 300 *novelas,* cuja vulgaridade e pornografia tornaram-nas populares quase em toda parte. Agnolo Firenzuola satirizou em muitas de suas histórias os pecados do clero; descreveu a vida dissoluta em um convento, expôs os meios pelos quais os confessores induziam as mulheres devotas a deixarem legados para os mosteiros; ele mesmo acabou por se tornar monge da ordem dos Valombrosianos. Antonfrancesco Grazzini, conhecido na Itália como il

Lasca, a Barata, escreveu excelentes histórias humorísticas, nas quais introduziu um travesso personagem de nome Pilucca; mas soube também recorrer a temas livres e violentos, por exemplo, o de um marido que tendo apanhado a esposa em adultério com o filho, corta as mãos, os pés, os olhos e a língua de ambos e deixa-os esvaírem-se em sangue no leito de amor até morrerem. Antonfrancesco Doni, monge e sacerdote servita, foi expulso do convento da Anunciação (1540), ao que parece, por praticar sodomia; em Piacenza, ingressou em um clube de libertinos, devotos de Priapo; em Veneza, tornou-se acirrado inimigo de Aretino, contra o qual escreveu um panfleto, sob o lúgubre título de "O Terremoto de Doni, o Florentino, com a Ruína do Grande Colosso e do Anticristo Bestial de Nossa Era". Entrementes, escreveu novelas que se sobressaíram pelo seu picante humorismo e estilo.

O melhor dos *novellieri* foi Matteo Bandello, cuja vida projetou-se através de meio continente e por quase um século (1480-1562). Nascido nas proximidades de Tortona, ingressou logo na ordem dos Dominicanos, cujo geral era seu tio. Foi educado no mosteiro de Santa Maria delle Grazie, em Milão; presume-se que ali estivesse quando Leonardo pintou a *Santa Ceia,* no refeitório, e quando Beatrice d'Este foi enterrada na igreja adjacente. Viveu em Mântua, durante seis anos, como professor em casa da família reinante, teve um pequeno namoro com Lucrécia Gonzaga e viu Isabella lutar com todas as suas forças contra a velhice. Voltando a Milão, apoiou ativamente os franceses contra as forças teuto-espanholas, na Itália; após o desastre sofrido pelos franceses, em Pavia, foi sua casa incendiada; sua biblioteca ficou quase toda destruída, inclusive um dicionário latino que pouco faltava para ser terminado. Fugiu para Florença, serviu a Cesare Fregoso, geral dos Dominicanos, tendo desempenhado bem suas funções, e foi nomeado bispo de Agen (1550). Em suas horas de lazer, reuniu as 214 histórias que havia escrito durante aqueles anos, deu-lhes forma literária, cobriu as inconveniências com sua absolvição e mandou imprimi-las em quatro volumes, os três primeiros em Luca (1554) e o quarto, em Lião (1573).

Da mesma maneira que nos enredos dos demais *novellieri,* os de Bandello giravam, em sua maior parte, sobre amores e violências e sobre a moral dos frades, monges e freiras, por exemplo: Uma bonita rapariga vinga-se de um amante espicaçando-o com tenazes; um marido força a esposa adúltera a estrangular, com suas próprias mãos, o amante; um convento, onde reina a devassidão, o que ele descreve com certo bom humor. Algumas das histórias de Bandello forneceram material para dramas empolgantes, por exemplo, o enredo de uma delas, do qual se serviu Webster para escrever o drama *A Duqueza de Malfi.* Bandello descreve com muito sentimento e habilidade, o romance de Romeo Montecchio e Julieta Capuleto, proporcionando uma viva impressão da paixão que domina o amor de ambos. Permita-nos, leitor, dar o exemplo de sua história, em que ele aparece em sua feição mais romântica:

> Romeu não ousou perguntar quem era a donzela; contentou-se em deleitar os olhos com a beleza que dela irradiava e, observando todos os seus movimentos, foi sorvendo o doce veneno do amor, maravilhando-se com sua graça e com seus mínimos gestos. Achava-se sentado em um canto da sala, onde todos os pares que dançavam forçosamente tinham de passar por ele. Julieta (assim se chama a donzela) era a filha do dono da casa, onde se realizava a festa. Ela não conhecia pessoalmente Romeu, mas viu também que, como ele, não havia jovem que fosse mais belo e mais interessante; sua presença lhe despertou inefável alegria. Lançava-lhe, de quando em vez, um olhar furtivo. Sentia invadir-lhe o coração um quê de inex-

> plicável doçura que lhe infundia grande prazer. Gostaria de convidá-lo para dançar, pois tinha a impressão de que haveria de ter o mesmo prazer que experimentava em olhá-lo; mas ele continuava ali sentado, a sós, sem dar demonstração de querer participar da dança. O jovem comprazia-se apenas em fitá-la e ela não pensou em outra coisa mais senão em observá-lo também. Sucedia que, uma vez ou outra, seus olhares se encontravam; os raios ardentes que de ambos se projetavam acabaram confundindo-se. Os dois perceberam que estavam enamorados um do outro e suspiravam em doce enlevo. Parecia que nada mais desejavam senão poderem falar um com o outro sobre o amor que começava a despertar em seus corações.[27]

O clímax em Bandello é mais sutil que em Shakespeare. Ao invés de Romeu morrer antes que Julieta despertasse de seu estado de coma, é ela quem volta a si antes de Romeu sentir o efeito do veneno que ele, desesperado, bebera, julgando-a morta. Em sua alegria, o jovem esquece-se do veneno e os dois amantes passam uns momentos de indescritível alegria. Quando o veneno se faz sentir, provocando a morte de Romeu, Julieta se mata com a espada dele. (Shakespeare extraiu a história de a *Tragical History of Romeus and Juliet*, de Arthur Broke [1562]; Broke tirou-a de Masuccio ou Bandello. Shakespeare conhecia-a também em um canto que William Painter escrevera — *Palace of Pleasure* [1566] — o qual foi extraído do trabalho de Bandello.)[28]

IV. CREPÚSCULO EM FLORENÇA: 1534-74

É mais fácil governar um Estado que está em decadência do que um que está em ascensão; concorre para isso o enfraquecimento da vitalidade de seus súditos. Florença, que fora de novo vencida pelos Médici (1530), submeteu-se, sem resistência, ao domínio de Clemente VII; exultou de alegria quando o tirano Alessandro dei Médici foi assassinado pelo seu parente afastado Lorenzino (1537); ao invés de aproveitar a oportunidade para restaurar a república, aceitou um segundo Cósimo no poder, esperando que esse pudesse demonstrar a sabedoria e a habilidade política do primeiro. A descendência direta de Cósimo *Pater Patriae* ficara legalmente extinta; o jovem Cósimo que assumira depois o poder descendia da linhagem do irmão mais velho de Lourenço (1395-1440), seu homônimo. Guicciardini conseguiu manobrar o novo governante, naquela ocasião com 18 anos, para a obtenção de uma jurisdição no Estado; esperava, com isso, tornar-se a força política por detrás do trono; esqueceu-se, porém, de que o jovem Médici era filho de Giovanni delle Bande Nere e neto de Caterina Sforza e tinha, portanto, em suas veias, o sangue de duas gerações de ferro, pelo menos. Cósimo tomou as rédeas do governo em suas próprias mãos e manteve-as firmemente durante 27 anos.

Demonstrou más e boas qualidades tanto no seu caráter como no seu governo. Foi sobremodo severo e cruel em sua política. Não se deu ao trabalho, como os primeiros Médici, de manter normas e aparência republicanas. Arranjou um sistema de espionagem que invadia todos os lares, e serviu-se dos sacerdotes das paróquias como espiões.[29] Instituiu à força uma só crença religiosa e colaborou com a Inquisição. Explorava para o Estado o monopólio do trigo e tributava abusivamente seus súditos; derrubou a semi-república de Siena para colocar esta cidade, como Arezzo e Pisa, sob seu domínio, e persuadiu o Papa Pio V a dar-lhe o título de grão-duque de Toscana (1569).

Em compensação parcial pelo absolutismo de seu governo, organizou uma administração eficiente, um exército e polícia cônscios de sua missão, e um corpo judiciário competente e incorruptível. Vivia com simplicidade e era contrário a cerimônias e festas suntuosas. Administrava rigorosamente as finanças, tendo deixado as arcas do tesouro cheias para o filho, seu herdeiro. Manteve a ordem e a segurança nas ruas e estradas, o que fez reviver o comércio e a indústria que até então muito haviam sofrido com freqüentes revoluções. Trouxe para Florença novas fábricas, como as destinadas à manufatura de vidros e produtos de coral; facilitou a imigração de judeus portugueses e protegeu-os a fim de estimular o desenvolvimento da indústria; ampliou o porto de Livorno, dadas as grandes atividades da navegação. Mandou drenar os pântanos de Maremma num esforço para dominar a malária que infestava aquela região, e Siena que ficava em suas imediações. Sob seu despotismo consciente, Siena assim como Florença tornaram-se mais prósperas do que nunca. Usou parte da riqueza que arrecadou para proteger a literatura e a arte, o que fez, aliás, com muito critério. Elevou a Accademia degli Umidi à mesma posição oficial da Accademia Fiorentina e encarregou-a de estabelecer as normas para o uso adequado do toscano. Protegeu Vasari e Cellini, esforçou-se para que Miguel Ângelo voltasse para Florença, tendo fundado, durante sua ausência, a Academia de Desenho — Arte del Disegno. Criou em Pisa (1544) uma excelente escola de botânica que somente foi superada pela de Pádua, a qual, aliás, era mais antiga. Indubitavelmente, Cósimo teria alegado que não teria realizado tais benefícios se não tivesse iniciado seu governo com certos artifícios e com um punho de ferro.

Aos 45 anos esse duque de ferro já era uma figura gasta pelas asperezas do poder e tragédias na família. Em poucos meses, em 1562, sua esposa e dois filhos morreram vítimas da malária que tinham apanhado por ocasião dos trabalhos de drenagem nos pântanos de Maremma. Perdeu uma filha um ano depois. Em 1564, resignou ao governo, passando-o para seu filho Francisco. Procurou consolar-se com amantes. Acabou achando tal variedade de amores mais enfadonha que o casamento. Morreu em 1574, na idade de 55 anos. Viveu como seus antepassados, nem melhor, nem pior.

Conquanto Florença não mais produzisse homens, como Leonardo ou Miguel Ângelo, e não tivesse artistas que, naquele período, se pudessem igualar à figura urbana e universal de Ticiano, ao ardente Tintoretto ou ao extraordinário Veronese, presenciou, no entanto, um vigoroso ressurgimento de sua arte, tanto quanto se podia esperar de uma geração que havia crescido em meio aos fracassos e às derrotas em sua guerra. Mesmo assim, Cellini considerou os artistas empregados por Cósimo como "um grupo de homens que não é fácil encontrar presentemente neste mundo".[30] Eis aí uma declaração típica dos florentinos no menosprezar a arte veneziana. Benvenuto achava que o duque, como protetor das artes, demonstrava ter mais gosto que generosidade, mas talvez aquele eficiente governante considerasse a reconstrução econômica e a ordem política mais vitais que as decorações artísticas de sua corte. Vasari, escrevendo sobre Cósimo, disse que "ele era grande apreciador da arte e protegia todos os artistas, na verdade todos os homens de gênio". Foi Cósimo quem financiou as escavações que se fizeram em Chiusi, Arezzo e algures, as quais trouxeram à luz a extraordinária cultura e as famosas estátuas de bronze da Etrúria: *A Quimera, O Orador* e *Minerva.* Adquiriu de volta todos os tesouros artísticos que haviam sido roubados do Palácio dos Médici, durante os saques de 1494 e 1527. Abrigou-os, juntamente com sua coleção, no palácio-fortaleza, cuja construção Luca Pitti havia iniciado um

século antes. Cósimo mandou aumentar aquele monstruoso edifício, tarefa essa que ficou a cargo de Bartolommeo Ammanati, e fez ali a sua residência oficial (1553).

Ammanati e Vasari eram os principais arquitetos daquela época. Foi Ammanati quem construiu para Cósimo os famosos Jardins Boboli atrás do Palácio Pitti e a bela Ponte de Santa Trinità (1567-70) — que foi destruída na Segunda Guerra Mundial. Ammanati era também pintor e escultor eminente; venceu Cellini e Giovanni da Bologna ao concorrer para uns trabalhos de escultura, tendo sido o autor da estátua de *Juno* que adorna o átrio do Bargello. Pediu, na velhice, que o relevassem por ter feito muitas estátuas pagãs. A Renascença pagã já tinha chegado ao seu fim (1560), e o cristianismo tornara a conquistar o espírito italiano.

Cósimo fez de Baccio Bandinelli seu escultor favorito para desespero de Cellini. Um dos divertimentos de Cósimo era ouvir este último depreciar Bandinelli. Este era uma figura pretensiosa e proclamara sua intenção de superar Miguel Ângelo; criticava tanto os demais artistas que o mais sensível deles, Andrea Sansovino, tentou matá-lo. Quase todos o odiavam; o grande número de tarefas que recebeu em Florença e Roma demonstrava, porém, que seu talento era melhor que seu caráter. Quando Leão X desejou presentear Francisco I com uma reprodução exata do complexo grupo de estátuas denominado *Laocoonte,* que se achava no Belvedere, o cardeal Bibbiena encarregou Bandinelli de executar a tarefa. O escultor prometeu que faria uma reprodução que seria superior ao próprio original. Para surpresa de todos, quase o conseguiu. Clemente VII mostrou-se tão satisfeito com o resultado, que enviou autênticas obras antigas a Francisco I, conservando a reprodução de Baccio para o Palácio dos Médici, em Florença, donde ela passou para a Galeria Uffizi. Bandinelli esculpiu para Clemente e Alessandro dei Médici um gigantesco grupo — *Hércules e Caco* — que foi instalado no pórtico do Palazzo Vecchio, ao lado do *Davi,* de Miguel Ângelo. Cellini não deixou de depreciá-lo. "Se cortassem o cabelo do vosso Hércules" — disse ele a Bandinelli, na presença de Cósimo — "ele não teria um crânio suficiente para abrigar os miolos.... Os ombros pesados fazem-nos lembrar os dois cestos de um burro de carga. O peito e os músculos não foram copiados do natural, porém de um saco de melões ordinários."[31] Mas Clemente considerou *Hércules* uma obra-prima e recompensou o escultor com uma boa propriedade, além dos honorários que lhe prometera. Baccio retribuiu o cumprimento dando o nome de Clemente a um filho bastardo que nasceu logo depois da morte do Papa. Seu último trabalho foi um túmulo que fez para si e para o pai; ocupou-o assim que o terminou (1560). Baccio Bandinelli teria tido provavelmente um grande renome hoje em dia, não tivesse sido imortalizado pelas palavras invejosas de dois artistas que escreviam tão bem como desenhavam — Vasari e Cellini.

Giovanni da Bologna foi um concorrente mais valoroso. Nasceu em Douai, tendo em sua mocidade, partido para Roma (1561), resolvido a ser escultor. Após um ano de estudos ali, levou ao venerado Miguel Ângelo um trabalho que fizera em argila. O escultor tomou-o em suas mãos, apertou-o num ponto e noutro com seus dedos gastos e pesados, dando-lhe, em poucos momentos, maior realce. Foi para Giovanni uma visita inesquecível; trabalhou durante os restantes 84 anos de sua vida com incansável ambição para poder igualar-se àquele grande artista. Preparou-se para voltar a Flandres, mas um nobre florentino aconselhou-o a que estudasse as obras de arte existentes em Florença e manteve-o, durante três anos, em seu palácio. Havia tantos artistas naquela cidade e em suas imediações, que o flamengo levou cinco anos para se

impor com seus trabalhos. Naquela ocasião, Francisco, filho do duque Cósimo, comprou-lhe a estátua que fizera de *Vênus.* Entrou em uma concorrência para a construção da fonte para a Piazza della Signoria; Cósimo julgou-o demasiado jovem para um trabalho de tal responsabilidade, mas seu modelo foi considerado o melhor por muitos artistas. Foi provavelmente devido àquela obra que recebeu um convite para construir, em Bolonha, uma fonte ainda maior. Findo esse trabalho, Giovanni retornou a Florença, na qualidade de escultor oficial dos Médici, e ali não lhe faltaram novos encargos. Quando foi novamente a Roma, Vasari apresentou-o ao Papa como "o príncipe dos escultores de Florença".[32] Modelou, em 1583, um grupo de estátuas, agora na Loggia dei Lanzi, a que deu depois o nome de *O Rapto das Sabinas:* um herói viril e musculoso segurando uma cativante mulher, cuja forma suave aparece realisticamente comprimida pela mão dele e cujas costas constituem o mais encantador trabalho em escultura de bronze da Renascença.

Os escultores superaram os pintores na galáxia e consideração de Cósimo. Ridolfo Ghirlandaio esforçou-se por manter a superioridade do pai, sem que o conseguisse, porém; podemos ajuizar-nos de seus trabalhos por um retrato que fez de Lucrécia Summaria, atualmente em Washington. Francisco Ubertini, apelidado il Bachiacca, gostava de pintar cenas históricas em pequena escala, cheias de pequenas minúcias. Iacopo Carrucci, a quem chamavam de Pontormo, nome de sua terra natal, teve todas as vantagens e um bom começo em sua vida; recebeu lições de Leonardo, Piero di Cósimo e Andrea del Sarto; aos 19 anos de idade (1513), agitou o mundo da arte com um quadro que se perdeu agora, quadro este que despertou a admiração de Miguel Ângelo e que Vasari declarou ser "o mais belo afresco que se viu até agora".[33] Mas logo depois, para desgosto dos italianos, Pontormo apaixonou-se pelas gravuras de Dürer; abandonou as linhas suaves e harmoniosas do estilo italiano; preferiu as formas rudes e pesadas dos alemães e passou a pintar homens e mulheres em atitudes de verdadeira inquietação física e mental. Pintou em Certosa, nas imediações de Florença, afrescos, em estilo teutônico, tendo, por tema, cenas da paixão de Cristo. Vasari ressentiu-se daquela imitação: "Não sabia Pantormo que os alemães e flamengos tinham vindo aprender o estilo italiano que ele agora se esforçava por abandonar, como se o julgasse ruim?"[34] Mesmo assim, Vasari reconheceu que aquele afrescos eram extraordinários. Pontormo complicou ainda mais sua arte, deixando-se dominar por fobias. Não permitia que se falasse em morte em sua presença; evitava festas e multidões, receoso de morrer esmagado; conquanto fosse amável e delicado, não confiava em ninguém, salvo em seu amado discípulo Bronzino. Foi-se entregando cada vez mais à solidão, a ponto de adquirir o hábito de dormir em uma mansarda, à qual se tinha acesso por meio de uma escada que ele recolhia depois de subir. Em sua última tarefa — a pintura da capela principal de São Lourenço — trabalhou, durante 11 anos, completamente solitário; cercou a capela de tábuas, onde não permitia que ninguém entrasse. Morreu (1556) antes de terminar a obra. Quando descerraram as cortinas que cobriam os afrescos, viu-se que os corpos eram desproporcionados, e quanto aos rostos, uns excitados, outros melancólicos. Devemos lembrar-nos, porém, de uma obra que realizara em sua idade madura, quando se achava com o espírito são, o belo retrato de Ugolino Martelli, atualmente em Washington — chapéu mole, com plumas, os olhos pensativos, o traje suntuoso e as mãos imaculadas.

Agnolo di Cósimo di Mariano, que passou a chamar-se Bronzino, distinguiu-se com uma notável série de retratos, principalmente dos Médici. O palácio destes úl-

timos contém uma galeria deles, desde Cósimo *Pater Patriae* até o duque Cósimo, e, se pudermos julgar pelo rosto intumescido de *Leão X,* muitos deviam ser reproduções fiéis. O melhor é o de Giovanni delle Bande Nere (Uffizi) — uma verdadeira figura napoleônica — belo, altivo e impetuoso.

Provavelmente o artista favorito do duque Cósimo foi o homem a quem este e todos os livros da Renascença da Itália devem metade de sua vida — Giorgio Vasari. A família, na qual nascera, em Arezzo, incluía vários artistas. Ele tinha um parentesco distante com Luca Signorelli e conta-nos como esse velho pintor, ao ver os desenhos que ele fizera na infância, encorajara-o a estudar essa arte. O cardeal Passerini, protetor das artes, que havia sido nomeado tutor de Hipólito e Alessandro dei Médici, em um de seus atos magnânimos e de clarividência que devem ser considerados ao julgarmos a moral na Renascença, levou Giorgio consigo para Florença, onde o jovem partilhou dos estudos daqueles dois herdeiros de uma grande riqueza e do poder. Giorgio tornou-se discípulo de Andrea del Sarto e de Miguel Ângelo e, até o fim de sua vida, venerou Buonarroti — com o nariz quebrado e tudo — como a um deus.

Ao serem os Médici expulsos de Florença, em 1527, Giorgio Vasari voltou para Arezzo. Tinha 18 anos, quando o pai morreu vitimado pela peste. Teve de ser o principal arrimo de suas três irmãs e dois irmãos menores. Novamente a sorte veio em seu auxílio. Seu antigo companheiro de estudos, Hipólito dei Médici, convidou-o para que fosse a Roma, onde ele estudou diligentemente a arte da antigüidade e da Renascença. Em 1530, Alessandro, senhor de Florença, em seguida a outra restauração, chamou-o ao Palácio dos Médici, convidando-o para que morasse ali e fizesse algumas pinturas. Giorgio pintou retratos da família, inclusive o de Lourenço, o Magnífico, em um estudo algo sombrio, e o da interessante jovem Caterina; esta só posava quando bem entendia, como se já tivesse consciência de que iria ser a rainha de França. Ao ser assassinado Alessandro, Vasari passou algum tempo sem ter quem o protegesse. Seus quadros têm sido considerados com rudeza pelos críticos modernos, porém devem ter-lhe conquistado certo renome, pois, em Mântua, foi hóspede de Giulio Romano e, em Veneza, teve como protetor o corpulento Aretino. Estudava com afinco as obras de arte de todas as cidades que visitava, conversava com os artistas ou com seus descendentes, colecionava desenhos e fazia suas anotações. De volta a Roma, pintou para Bindo Altoviti a *Deposição da Cruz,* quadro este — diz-nos ele — que "teve a felicidade de não desagradar ao maior arquiteto que até então viveu em nossos tempos".

Foi Miguel Ângelo quem o apresentou ao segundo cardeal Alessandro Farnese e foi este culto prelado quem, em 1546, sugeriu a Vasari que escrevesse para a posteridade a vida daqueles artistas que tanto tinham engrandecido a Itália daqueles dois séculos precedentes. Ao tempo em que servia ativamente como pintor e arquiteto em Roma, Rimini, Ravena, Arezzo e Florença, Giorgio dedicou parte de seu tempo ao trabalho nada remunerativo de escrever as *Vidas* (biografias), "movido pelo amor que nutria por aqueles nossos artistas". Em 1550, publicou a primeira edição de *Vite de' più eccelenti pittori, scultori, ed architetti Italiani,* com uma eloqüente dedicatória ao duque Cósimo.

De 1555 a 1572, foi o principal artista de Cósimo. Remodelou o interior do Palazzo Vecchio e decorou muitas de suas paredes com pinturas que sobressaíam mais pelo tamanho do que pela sua magnificência; erigiu o vasto edifício da administração, conhecido como Uffizi, em razão de seus escritórios governamentais, e que é agora uma

das grandes galerias de arte do mundo. Dirigiu o acabamento da Biblioteca Laurenciana e construiu o corredor que possibilitava a Cósimo passar protegido do Palazzo Vecchio e do Uffizi para a Ponte Vecchia, de onde alcançava a nova residência ducal, no Palazzo Pitti. Em 1567, passou vários meses viajando e fazendo pesquisas. Um ano depois deu a lume uma nova edição mais ampliada de suas biografias *(Vidas)*. Morreu em Florença, em 1574, tendo sido enterrado no túmulo de seus antepassados.

Não foi um grande artista, mas foi um homem bom, operoso investigador e (excetuando uns pequenos ataques a Bandinelli) crítico generoso e inteligente. Em um toscano simples, agradável e quase prático e, vez por outra, com a animadora graça de uma *novelle,* deu-nos um dos mais interessantes livros de todos os tempos, do qual se plagiaram mil outros volumes. Há no livro abundância de coisas inexatas, anacronismos e contradições, mas a isso supera a abundância de informações fascinantes e de interpretações judiciosas. Realizou para os artistas da Itália da Renascença o que Plutarco fez para os heróis guerreiros e civis da Grécia e de Roma. Permanecerá, por muitos séculos vindouros, como um dos clássicos da literatura mundial.

V. BENVENUTO CELLINI: 1500-71

Havia, naquela época, na corte de Cósimo, um homem que reunia em seu caráter toda a violência e sensibilidade, toda a preocupação em torno da beleza na vida e na arte, todo o estimulante orgulho da riqueza, habilidade e poder que faziam sobressair a Renascença. Benvenuto Cellini era um homem que, além disso, possuiu a capacidade espontânea de exprimir seus pensamentos, sentimentos, vicissitudes e realizações em uma das mais empolgantes e inesquecíveis de todas as autobiografias. Benvenuto não era — ninguém poderia ser — o gênio completamente típico da Renascença; faltavam-lhe o espírito religioso de Fra Angelico, a astúcia de Maquiavel, a modéstia de Castiglione, a alegre suavidade de Rafael; e, seguramente, nem todos os artistas italianos daquele tempo faziam justiça por suas próprias mãos como o fazia Benvenuto. Entretanto, ao lermos sua turbulenta narrativa, sentimos que seu livro, mais que qualquer outro, até mesmo mais que as biografias *(Vidas)* de Vasari, leva-nos por detrás das cortinas e nos lança no coração da Renascença.

Ele começa calmamente:

> Todo homem, seja qual for sua qualificação, que tenha feito qualquer coisa de valor ou o que a isso possa assemelhar, deve, se for pessoa amante da verdade e da franqueza, descrever, ele mesmo, sua vida; mas só deve tentar tão interessante empreendimento depois que passou de seus 40 anos. Esse dever ocorre ao meu próprio espírito, agora que estou atravessando o termo de 58 anos e me encontro em Florença, a cidade de meu nascimento.

Sente-se orgulhoso de ter "nascido de família humilde" de tê-la tornado célebre; ao mesmo tempo, assegura-nos que descende de um capitão de Júlio César; "em um trabalho como este" — previne-nos — "é natural que haja sempre ocasiões para a gente se vangloriar".[35] Chamava-se Benvenuto — bem-vindo — porque os pais esperavam uma menina e o ter nascido um menino foi para eles surpresa agradável. O avô (provavelmente violando todos os preceitos de Cornaro) viveu, mesmo assim, 100 anos; Cellini herdara sua vitalidade e, nos seus 71 anos de vida, não lhe ficou atrás na conduta. O pai era mecânico, também artífice de objetos de marfim; era um apaixo-

nado da flauta; sua maior esperança era ver Benvenuto tornar-se flautista profissional e participar da orquestra da corte dos Médici. Anos mais tarde, quando soube que o filho tornara-se flautista na orquestra particular do Papa Clemente, deveria isso ter-lhe proporcionado mais prazer que os trabalhos de ourives pelos quais o jovem estava ganhando florins e fama.

Mas Benvenuto era mais enamorado das formas belas do que dos sons melodiosos. Viu ele alguns trabalhos de Miguel Ângelo e entusiasmou-se pela arte. Estudou o desenho de *A Batalha de Pisa* e ficou tão impressionado com ele que até mesmo o teto da Capela Sistina pareceu-lhe menos maravilhoso. Começou a aprender a arte de ourives contra a vontade do pai; continuou, no entanto, a estudar flauta, não obstante sua ojeriza por ela, mais para satisfazer o pai. Encontrou na casa de Filippino Lippi um livro de desenhos da arte antiga de Roma. Desejava ardentemente ver com seus próprios olhos aquelas obras célebres e, muitas vezes, conversando com os amigos, falava em ir àquela capital. Certo dia, ele e um jovem entalhador, Gianbattista Tasso, passeando sem destino e conversando apaixonadamente sobre a arte, viram-se diante das portas de San Piero Gattolini; Benvenuto observou que já tinham percorrido metade do caminho de Florença a Roma; resolveram, de mútuo acordo, prosseguir na caminhada, e, cobrindo milhas e milhas de estrada, chegaram a Siena, a 33 milhas distante. Ali, os pés de Gian se rebelaram. Cellini tinha dinheiro suficiente para alugar um cavalo; foi o que fez. Os dois jovens montaram no lombo do animal e, "cantando e rindo, percorremos toda aquela estrada, em direção a Roma. Eu tinha apenas 19 anos, a mesma idade do século".[36]

Em Roma, encontrou trabalho como ourives, estudou as ruínas antigas e ganhou dinheiro suficiente para poder enviar ao pai quantias consoladoras. Mas o amoroso pai pediu-lhe tão encarecidamente que voltasse que Benvenuto, dois anos depois, acabou regressando a Florença. Não fazia muito tempo que se tinha domiciliado ali, quando, em uma briga, apunhalou um jovem. Julgando tê-lo matado, fugiu novamente para Roma (1521). Estudou minuciosamente as pinturas de Miguel Ângelo na Capela Sistina e as de Rafael na Vila Chigi e no Vaticano. Notou as formas e traços interessantes nos homens, mulheres, metais e folhagens. Em pouco tempo, tornou-se o melhor ourives de Roma. Como flautista, conseguiu a afeição de Clemente. Este não tardou em descobrir-lhe a habilidade como desenhista. Cellini fez-lhe moedas tão bonitas que o Papa o nomeou "desenhista-chefe da casa da moeda do papado" — *i.e.*, desenhista das moedas dos Estados Papais. Cada cardeal tinha um sinete, alguns "tão grandes quanto a cabeça de uma criança de doze anos" que era usado para se lacrar uma carta; alguns sinetes valiam 100 coroas ($1.250?). Cellini gravou sinetes e moedas, lapidou e incrustou pedras preciosas, modelou medalhões, esmaltou camafeus e fez uma centena de objetos de prata e ouro. Aquelas "várias seções de arte" — escreve ele — "diferenciam-se muito umas das outras, de modo que o homem que se sobressair em uma delas e for trabalhar em outras dificilmente conseguirá obter o mesmo sucesso; por tal razão, esforcei-me tanto quanto pude para tornar-me adestrado em todas elas. Demonstrarei na ocasião oportuna que consegui meu objetivo".[37]

Benvenuto vangloria-se em quase todas as páginas, mas o faz com tal consistência e ardor que a gente acaba acreditando nele. Fala em sua "bela fisionomia e na simetria de seu corpo", e não podemos desmenti-lo "A natureza deu-me um temperamento tão alegre, e membros tão excelentes, que pude realizar facilmente tudo o que me agradava." Um de seus interesses era "uma jovem de grande beleza e graça, a

qual me servia de modelo.... Costumava passar freqüentemente as noites com ela. Depois que me entrego ao prazer sexual, meu sono muitas vezes se torna mais profundo" [38] Ao despertar certa ocasião de tais sonos, viu-se contaminado pela sífilis. Curou-se em 50 dias e tomou outra amante.

Podemos vislumbrar a ilegalidade da vida nas cidades italianas, no século XVI, quando notamos com que consciência tranqüila Cellini infringia os mandamentos da Igreja e do Estado. Aparentemente, o policiamento em Roma era muito fraco e tolerante; um homem de instintos fortes podia fazer justiça com as próprias mãos, e, às vezes, era forçado a isso. Quando o provocavam, Benvenuto "sentia verdadeira febre" que "seria minha morte se não procurasse eliminá-la";[39] quando o ofendiam "eu achava que devia agir incontinenti se não quisesse entoar o meu *miserere*".[40] Teve uma centena de brigas e, assegura-nos, a razão esteve sempre com ele, exceto em uma vez apenas. Apunhalou certa ocasião um adversário no pescoço, e com a precisão de um assassino profissional, que o homem caiu morto.[41] De outra feita, "apunhalei-o atrás da orelha. Na verdade, foram duas punhaladas, sendo que, na segunda, ele tombou morto. Não tencionava matá-lo, mas, como se costuma dizer, não se pode medir os golpes na ocasião que a gente os desfere".[42]

Mostrava-se independente tanto na sua teologia como na moralidade. Como estava sempre com a razão (exceto uma vez), achava que Deus devia estar a seu favor e dava-lhe mais força ao braço; rezava para que o Todo-Poderoso o auxiliasse em seus crimes, acreditando que era unicamente a Ele que devia seus êxitos. Mas quando Deus não atendeu a suas orações, deixando de auxiliá-lo a encontrar sua amante Angélica que havia desaparecido, recorreu aos demônios. Um feiticeito siciliano levou-o ao Coliseu uma noite, na ocasião completamente deserto; traçou um círculo mágico no chão, acendeu uma fogueira, esparziu perfumes nas chamas e, com invocações em hebraico, grego e latim, pediu aos demônios que aparecessem. Benvenuto teve certeza de que centenas de fantasmas surgiram diante dele e lhe predisseram que logo se reuniria a Angélica. Voltou para casa e passou o resto da noite vendo demônios por todos os cantos.[43]

Quando o exército imperial saqueou Roma, Cellini fugiu para o Castelo Santo Ângelo, onde serviu como artilheiro; afirma ele que foi um de seus tiros que matou o duque de Bourbon; e que foi sua precisão no atirar que manteve os sitiantes a certa distância do Castelo, com o que salvou o Papa, os cardeais e a si mesmo. Ignoramos o que há de verdade nisso; sabemos, porém, por essa mesma autoridade, que Clemente, ao voltar a Roma, fê-lo porta-bastão com o salário de 200 coroas por ano e disse: "Se eu fosse um imperador muito rico, daria a Benvenuto tanto terreno quanto meus olhos pudessem alcançar; mas, como estou agora falido, só lhe posso dar o suficiente para atender às suas necessidades".[44]

Paulo III continuou a dispensar-lhe a proteção que ele recebera de Clemente. Provavelmente exagerando, Cellini cita uma resposta de Paulo a alguém que protestara contra aquela sua complacência para com o artista: "Saiba então que homens, como Benvenuto, inigualáveis em sua profissão, pairam acima da lei, e mais ainda aquele que recebe a provocação de que tive notícia."[45] Mas Pierluigi, filho de Paulo III, um tratante do estofo de Benvenuto, conseguiu atirar o Papa contra o artista. Mesmo com toda a sua arte, Cellini não pôde eliminar a influência do outro, e em 1537 abandonou sua oficina em Roma e partiu em demanda da França. Em sua passagem por Pádua, foi bem acolhido por Bembo, de quem fez um pequeno retrato, recebendo

dele, em retribuição, cavalos para si e dois companheiros. Partiram e desceram por Grisons, atravessaram Zurique, Lausanne, Genebra e Lião, chegando assim a Paris. Ali, Benvenuto encontrou inimigos. Giovanni dei Rossi, pintor florentino, não desejava mais concorrentes para o dinheiro do rei e criou obstáculos para o artista recém-chegado. Quando Cellini conseguiu, finalmente, chegar até Francisco I, encontrou-o completamente emaranhado nas teias da guerra. Doente e tomado de nostalgia, tomou novamente o caminho dos Alpes, fez uma peregrinação até Loreto, atravessou depois os Apeninos e chegou a Roma. Para sua desgraça, viu-se acusado por Pierluigi de ter-se apropriado das jóias do Papa. Atiraram-no no mesmo Castelo que ele ajudara a salvar, onde sofreu alguns meses de prisão. Escapou, mas quebrou uma perna nessa ocasião; capturaram-no e o colocaram em um calabouço, onde permaneceu durante dois anos. Foi posto em liberdade a pedido de Francisco I, que solicitara urgentemente seus serviços na França. Atravessou assim, mais uma vez, os Alpes (1540).

Encontrou o rei e sua corte em Fontana Belio — *i.e.*, Fontainebleau; receberam-no calorosamente e destinaram-lhe um castelo, em Paris, para sua oficina e moradia. Os ocupantes do castelo recusaram-se a deixá-lo, mas ele os fez sair à força. Os franceses não gostaram de suas maneiras, tampouco de sua linguagem. Mme. d'Étampes, a amante do rei, ressentiu-se de sua falta de cortesia para com sua alta posição. Quando ela soube que Cellini havia atirado das janelas do castelo a mobília dos inquilinos que ele desalojara, preveniu Francisco de que "aquele diabo acaba ainda saqueando Paris um dia destes".[46] O alegre monarca divertiu-se com a história, perdoou a violência praticada pelo artista e instituiu-lhe um salário de 700 coroas ($8.750?) por ano, pagando-lhe mais 500 para cobrir as despesas da viagem de Roma à França; prometeu-lhe ainda o rei uma quantia adicional por cada obra de arte que produzisse para ele. Benvenuto orgulhou-se de saber que aquelas eram as mesmas condições que haviam sido propostas a Leonardo 24 anos antes.[47]

Um dos inquilinos que haviam sido desalojados do castelo abriu processo contra ele, acusando-o de ter furtado certos títulos de valor. O tribunal pronunciou-se contra Cellini. Ele não se conformou com a sentença e agiu de uma maneira extraordinária, o que lhe era, aliás, peculiar:

> Quando percebi que perdi injustamente a causa, recorri para minha defesa a um punhal que costumava trazer comigo, pois sempre tive prazer em andar com belas armas. O primeiro homem que ataquei foi o queixoso que abrira processo contra mim; uma noite o feri gravemente nas pernas e nos braços, tomando, porém, cuidado para não o matar; feri-o de tal modo que ele ficou sem poder mais fazer uso de ambas as pernas.[48]

Parece que o queixoso não ousou prosseguir na questão. Com isso, Cellini pôde empregar suas energias em outras direções. Ele tinha em sua oficina de Paris "uma jovem pobre, Caterina; conservo-a mais por causa de minha arte, pois não posso passar sem um modelo; mas, como também sou homem, tenho-a usado para meus prazeres".[49] Aconteceu que Caterina, num espírito de grande liberalidade, dormiu também com seu auxiliar, Pagolo Micceri. Quando soube disso, Benvenuto surrou-a até esgotarem-se-lhe as forças. Sua criada Roberta censurou-o por punir tão violentamente um incidente tão comum; não sabia ele que "não há um marido na França que não tenha sido enganado?" No dia seguinte, ele se utilizou novamente de Caterina como modelo, "e nessa ocasião tivemos alguns momentos de amor; depois, na mesma ho-

ra, como no dia anterior, apliquei-lhe outra surra devido a ter ela me irritado demais. Assim passaram-se vários dias, repetindo-se sempre as mesmas cenas.... Entrementes, terminei meu trabalho pelo qual recebi muitos elogios."[50] Outro modelo, Jeanne, presenteou-o com uma filha; Benvenuto deu um dote para a mãe; "daquele tempo em diante nada mais tive a ver com ela".[51] A criança foi depois asfixiada pela sua ama-de-leite.

Francisco I suportou pacientemente todas aquelas ilegalidades. Benvenuto criou tantos inimigos em Paris que acabou pedindo ao rei permissão de partir para a Itália. O soberano negou-lha, mas ele partiu assim mesmo e, após árdua viagem, chegou a Florença, sua terra natal (1545). Ali mostrou seu caráter numa feição melhor ao contribuir materialmente para o sustento da irmã e de seis filhas dela. Achou Cósimo menos liberal que Francisco I. Adquiriu, como de costume, inimizades. Fez excelente busto do duque (Galeria Bargello) e para ele fez o mais célebre de seus trabalhos — o *Perseu,* que ainda se encontra na Loggia dei Lanzi. Ele nos conta uma história muito interessante sobre esta obra. Suas ansiedades, labutas e o ter-se exposto ao calor e frio culminaram em uma febre muito alta que o obrigou a deitar-se no leito, justamente quando a fornalha que ele havia construído para aquele trabalho estava derretendo o metal e a quantidade deste revelara-se insuficiente para o gigantesco molde. Aquele trabalho de muitos meses estava prestes a ficar inutilizado, quando ele se levantou do leito e atirou na fornalha um bloco de estanho e 200 vasilhas de estanho e chumbo. Salvou assim a situação. O trabalho, ao ser exposto ao público (1554), recebeu os mais altos elogios, tanto quanto qualquer outra estátua que se tinha feito em Florença depois da de *Davi*, de Miguel Ângelo. Até Bandinelli teceu-lhe alguns encômios.

A história desce, daquele clímax, para páginas prosaicas versando sobre as negociações com o duque quanto aos honorários que deveriam ser pagos pelo *Perseu* que fizera. Contava receber muito dinheiro, e Cósimo ressentia-se da falta de numerário. A narrativa termina abruptamente em 1562. Não menciona o fato, aliás razoavelmente estabelecido, de que Benvenuto estivera preso duas vezes, em 1556, sob a acusação de ter praticado imoralidades, ao que consta.[52] Naqueles últimos anos, ele escreveu um tratado sobre ourivesaria — *Trattato... dell' Orificeria.* Levou uma vida desregrada durante meio século; casou-se em 1564 e teve dois filhos legítimos, além do ilegítimo que teve na França e dos cinco que gerou em Florença, depois de sua volta.

Quanto a seus trabalhos — que eram geralmente pequenos e, portanto, de fácil remoção — apenas poucos podem ser agora localizados e identificados. O Tesouro da Basílica de São Pedro possui um candelabro de prata todo lavrado que se atribui à sua autoria; a Galeria Bargello conserva os seus *Narciso* e *Ganímedes,* ambos de mármore e excelentes; a Galeria Pitti, uma salva e um jarro de prata; o Louvre, o belo medalhão que fez de Bembo e o encantador baixo-relevo denominado *A Ninfa de Fontainebleau;* Viena alega como sendo de sua autoria um saleiro de Francisco I; consta da Coleção Gardner, em Boston, o busto que esculpiu de Altoviti; a enorme *Crucificação* encontra-se no Escorial. Esses espécimes dispersos mal nos capacitam a julgar Cellini como artista; afiguram-se demasiado insignificantes para sua fama, e mesmo o *Perseu,* violento e demasiado trabalhado, tende para o grotesco. Entretanto, Clemente VII, é o próprio Benvenuto quem no-lo diz, considerava-o "o maior artista em sua arte que até então tinha nascido".[53] E uma carta que ainda existe, de Miguel Ângelo a Cellini, diz o seguinte: "Eu vos conheci durante todos esses anos como o maior ourives de que até então se teve notícia no mundo."[54] Podemos concluir que Cellini era

um gênio e um salafrário, cuja excitante narrativa de sua *Autobiografia* ofusca seus camafeus e trabalhos de prata e ouro, e reconcilia-nos com a moral de nosso tempo.

VI. FIGURAS DE MENOR PROJEÇÃO

Verificou-se naquele período de decadência para a Itália a ressurreição da Sabóia. Emmanuel Philibert, quando ainda menino de oito anos, talvez tivesse visto os franceses invadirem e conquistarem aquele ducado (1536). Aos 25 anos, herdou a coroa, mas não o solo; aos 29 exerceu o papel principal na vitória dos espanhóis e dos ingleses sobre os franceses em St.-Quentin (1557). A França entregou-lhe dois anos depois seu território arruinado e seu trono completamente falido. Foi uma obra-prima de administração a que ele realizou depois em Sabóia e no Piemonte. As encostas alpinas de seu ducado eram o reduto dos hereges de Vaud, os quais progressivamente estavam transformando as igrejas católicas em conventículos para o culto do calvinismo. O Papa Pio IV ofereceu ao duque as rendas eclesiásticas de um ano para suprimir aquela seita; Emmanuel tomou algumas medidas drásticas; mas ao resultar delas uma emigração em grande escala, começou a adotar uma política de tolerância; conteve o ardor da Inquisição e deu asilo aos refugiados huguenotes. Fundou uma nova universidade em Turim e financiou a compilação de uma enciclopédia — *Teatro universale di tutte le scienze*. Era muito cortês e nem sempre se mostrava fiel à esposa, Margarida de Valois, a qual costumava dar-lhe conselhos prudentes e auxiliá-lo na diplomacia, sendo ela quem presidia a brilhante vida intelectual e social de Turim. O ducado era uma das terras mais bem governadas na Europa quando ele morreu (1580). De sua linhagem, no século XIX, é que vieram os reis da Itália unificada.

Naquele tempo, Andrea Doria, que nas últimas guerras havia passado dos franceses para as fileiras espanholas, em uma traição aliás oportuna, manteve sua liderança em Gênova. Os banqueiros ali auxiliaram o financiamento das campanhas de Carlos V, o qual saldou a dívida, deixando-os continuar a dominar a cidade. Gênova, que não ficara tão prejudicada quanto Veneza, pelo movimento de comércio que, do Mediterrâneo, passara para o Atlântico, tornou-se novamente um grande porto e uma cidadela estratégia. Galeazzo Alessi de Perúgia, um discípulo de Miguel Ângelo, construiu ali igrejas e palácios suntuosos. Vasari descreveu a Via Balbi como sendo a mais importante das ruas da Itália. (A Via Balbi foi destruída na Segunda Guerra Mundial.)

Ao morrer, em 1535, Francisco Maria Sforza, o último de sua linhagem de governantes, Carlos V nomeou um legado do império para governar Milão. A sujeição trouxe a paz àquela antiga cidade, a qual prosperou mais uma vez. Alessi construiu ali o belo Palazzo Marino; Leone Leoni, o gravador da casa da moeda de Milão, rivalizou com Cellini na arte de esculturas em miniaturas, mas não encontrou nenhum Cellini que divulgasse seu mérito. O mais distinto milanês daquela época foi São Carlos Borromeu que, ao fim da Renascença, desempenhou o mesmo papel que Santo Ambrósio exerceu no declínio dos tempos antigos. Descendia de uma rica família nobre; o tio, Pio IV, fê-lo cardeal aos 21 e arcebispo de Milão aos 22 anos de idade (1560). Era, provavelmente, o mais rico prelado do mundo cristão naquele tempo; renunciou a todos os seus benefícios, salvo os do arcebispado, dando-os a instituições de caridade, e dedicou-se à Igreja com fervor quase fanátiko. Fundou a ordem dos Oblatos de Santo Ambrósio, trouxe os jesuítas para Milão e apoiou vigorosamente todos os movimentos para a reforma eclesiástica que eram leais ao catolicismo. Acostumado à riqueza e ao poder, insistiu na plena jurisdição de sua corte episcopal, tomou a si a maior parte da tarefa de manter a lei e a ordem, encheu de criminosos e hereges os calabouços do episcopado e, durante 24 anos, foi o verdadeiro governante da cidade. A literatura e a arte sofreram com sua severidade e apego à moralidade; contudo, Pellegrino Tibaldi, arquiteto e pintor, sobressaiu-se com a proteção dele tendo construído o grandioso coro da grande catedral. Perdoou-se-lhe toda a severidade quando, na peste de 1576, tendo fugido da cidade todas as figuras preeminentes, permaneceu em seu posto confortando os doentes e os que haviam perdido seus entes queridos. Confortava-os com suas constantes visitas, vigílias e orações.

Em Cernobbio, às margens do Lago Como, o cardeal Tolomeo Gallio, talvez não muito seguro de que fosse encontrar outro paraíso, construiu a Villa d'Este (1568). Em Bréscia, Gianbattista Moroni, discípulo de Moretto, pintou alguns retratos dignos de figurarem ao lado da maioria dos de Ticiano. (Sobressaem-se: *Retrato de um Cavalheiro Idoso* [Bérgamo]; *Antônio Navagero* [Milão]; *Bartolommeo Bonga* [Nova York]; *O Velho e o Menino* [Boston]; *O Professor de Ticiano* [Washington]; *Lodovico Madrazzo* [Chicago].) Em Cremona, Vincenzo Campi continuou a tradição da família pintando quadros que não chegaram a passar para a imortalidade. Em Ferrara, Ercole II regularizou a grande contenda entre o Estado e o papado, pagando a Paulo III 180.000 ducados e comprometendo-se a entregar-lhe mais o tributo de 7.000 ducados por ano. Alfonso II deu à cidade mais uma era de prosperidade (1558-97) que culminou em *Gerusalemme liberata (Jerusalém libertada)* de Torquato Tasso e o *Pastor fido* de Giovanni Guarini. Girolamo da Carpi aprendeu a arte de pintura com Garofalo, mas (diz Vasari) perdeu muito tempo com amores e o alaúde, casando-se muito cedo para que pudesse cultivar o próprio gênio.

Piacenza e Parma sobressaíram-se, naquele período, pela vida agitada por que passaram. Haviam pertencido a Milão, durante séculos. Esse ducado passou depois a ser um Estado-vassalo de Carlos V. Paulo III reivindicou as duas cidades como sendo feudos do papado, e nomeou governante delas, em 1545, seu filho Pierluigi Farnese. Nem bem haviam decorrido dois anos, quando o assassinaram em Piacenza, por ocasião de uma revolta dos nobres, os quais, conquanto se tivessem conformado com sua vida dissoluta, ressentiam-se de seu espírito monopolizador. Paulo III atribuiu acertadamente a iniciativa daquela conspiração a Ferrante Gonzaga que, naquele tempo, governava Milão na qualidade de representante de Carlos V; notou que as tropas imperiais, que se achavam providencialmente nas imediações, haviam-se apoderado simultaneamente de Piacenza, em nome do imperador (1547). Logo depois da morte de Paulo III, Júlio III nomeou duque de Parma o filho de Pierluigi, Ottavio; como este era genro de Carlos V, pôde governar Parma até o dia de sua morte (1586).

Não se percebeu qualquer declínio em Bolonha. Vignola construiu ali para um grupo de negociantes o Portico dei Banchi; Antônio Morandi acrescentou um Archiginnasio à universidade, célebre pela sua nobre *cortile,* e Sebastiano Serlio escreveu um tratado sobre arquitetura que rivalizou com o de Palladio pela influência que exerceu. Em 1563, o Papa Pio IV encarregou Tommaso Laureti de Palermo de erigir uma fonte na Piazza di San Petronio. A parte de escultura do empreendimento foi confiada a um jovem artista flamengo que havia chegado de Florença; talvez este tivesse recebido seu nome da cidade na qual havia produzido sua maior obra. Giovanni da Bolonha ou Gian Bologna lavrou nove figuras para a imensa Fontana di Nettuno. Ergueu acima das figuras um gigantesco deus das águas, nu e forte; nos cantos da bacia, fundiu em bronze quatro alegres crianças brincando com delfins saltitantes; aos pés de Netuno, colocou quatro graciosas virgens apertando os seios, fazendo a água jorrar deles. Bolonha mandou Gian de volta para Florença com florins e elogios, e não protestou contra os 70.000 florins que havia gasto naquela fonte magnificente. O espírito cívico da arte continuava ainda vivo na Itália.

Ao lançarmos nosso olhar de despedida para a Roma da Renascença, surpreendemo-nos com a rapidez com que ela se refez do desastre de 1527. Clemente VII mostrara mais habilidade em remediar-lhe a ruína que em impedi-la. Sua rendição a Carlos V havia salvo os Estados Pontifícios e as rendas destes auxiliaram o papado a financiar a restauração da disciplina da Igreja e a reconstrução parcial de Roma. Todas as conseqüências da Reforma com a redução das rendas não se tinham ainda feito sentir no tesouro papal. Parecera até, por um momento, que o espírito e o esplendor da Renascença haviam ressurgido.

Algumas artes estavam desaparecendo e outras nascendo ou assumindo novas formas. Giulio Clovio, um croata que residia com o cardeal Farnese, foi quase o último dos iluminadores de manuscritos. Em 1567, nascia, em Cremona, Cláudio Monteverdi; logo iriam ser acrescentados às artes a ópera e o oratório; as missas polifônicas de Palestrina já estavam celebrando o revigoramento da Igreja. A grande era da pintura italiana aproximava-se de seu fim; Perino del Vaga e Giovanni da Udine, epígonos de Rafael, entregaram-se à arte decorativa. A escultura ia-se tornando grotesca; Raffaello da Montelupo e Giovanni da Montorsoli foram além dos exageros

de Miguel Ângelo, seu mestre, produzindo estátuas com membros contorcidos, em atitudes bizarras e grosseiras.

A arquitetura tornou-se a mais florescente das artes. O Palácio Farnese e os Jardins do Palatino foram melhorados por Miguel Ângelo (1547) e terminados por Giacomo della Porta (1580). Antônio da Sangallo, o Moço, construiu a Capela Paulina do Vaticano (1540). O Papa Paulo III confiou os desenhos do assoalho de mármore e das decorações da Sala Regia — donde se ia para as Capelas Sistina e Paulina — ao mesmo Sangallo, os afrescos das paredes a Vasari e aos irmãos Zuccari e o aprimoramento do teto de estuque a Daniel da Volterra e Perino del Vaga. Os aposentos do Papa em Santo Ângelo foram embelezados com afrescos e estátuas de Perino, Giulio Romano e Giovanni da Udine. O segundo cardeal Hipólito d'Este construiu nas imediações de Tivoli (1549) a primeira das suas famosas Villas d'Este. Pirro Ligorio elaborou as plantas; os Zuccari decoraram a casa de veraneio. Os jardins dispostos em terraços ainda atestam o fino gosto e a riqueza dos cardeais da Renascença e sua prodigalidade nos gastos.

O mais popular arquiteto em Roma e em suas imediações, naquela época, foi Giacomo Barozzi da Vignola. Ali chegara de Bolonha para estudar as ruínas clássicas; formou seu estilo unindo o Panteão de Agripa à Basílica de Júlio César, procurando ligar as cúpulas e arcos, as colunas e frontões; à semelhança de Palladio, escreveu um livro para disseminar seus princípios. Atingiu seu primeiro triunfo em Caprarola, nas proximidades de Viterbo, construindo para o cardeal Farnese outro vasto e luxuoso palácio (1547-9); construiu 10 anos depois um terceiro, em Piacenza. Mas seu mais importante trabalho foi feito, em Roma, na Villa di Papa Giulio, para o Papa Júlio III, a Porta del Popolo, e, para os jesuítas, a igreja de Jesus (1568-75). Neste famoso edifício, Vignola construiu uma nave de impressionante largura e altura e transformou as alas em capelas; arquitetos posteriores iriam fazer com que essa igreja se tornasse uma manifestação clara do estilo barroco — formas curvas e contorcidas excessivamente decoradas. Em 1564, Vignola sucedeu a Miguel Ângelo no cargo de arquiteto-chefe da basílica de São Pedro, tendo partilhado da honra de erigir a grande cúpula que aquele artista havia projetado.

VII. MIGUEL ÂNGELO: A ÚLTIMA FASE: 1534-64

Durante todos aqueles anos, Miguel Ângelo havia sobrevivido qual fantasma bravio que tivesse vindo de outra era. Estava com 59 anos quando Clemente morreu, mas parecia que não passava pelo espírito de ninguém que ele fizera jus ao descanso. Paulo III e Francisco Maria de Urbino disputavam-no. O duque, como executor testamenteiro de Júlio II, clamava pela terminação do túmulo do tio e brandia um contrato antigo que Miguel Ângelo havia assinado. O imperioso pontífice não deu atenção aos protestos do duque. "Há 30 anos que venho desejando que trabalheis para mim", disse ele a Buonarroti. "Agora que sou sumo pontífice, iríeis desapontar-me? Aquele contrato ficará sem valor. Meu desejo é que trabalheis para mim, haja o que houver."[55] O duque protestou, mas acabou aceitando um mausoléu menor que o sonhado por Júlio. O fato de ter sido aquele túmulo um verdadeiro aborto contribuiu para ofuscar os últimos anos do prodigioso artista.

Em 1535, o Papa, que saíra vencedor naquela concorrência, expediu um breve nomeando Miguel Ângelo arquiteto-chefe, escultor e pintor do Vaticano e proclamando sua posição superior naquelas três categorias. Nomeou-o membro de sua casa, e deu-lhe uma pensão vitalícia de 1.200 coroas ($15.000?) por ano. Clemente VII, pouco antes de sua morte, pedira-lhe que pintasse um afresco de *O Juízo Final* atrás do altar da Capela Sistina. Paulo III propôs levasse a efeito essa tarefa. Miguel Ângelo mostrou-se relutante; queria fazer estátuas e não pinturas, pois sentia-se mais feliz com um martelo e um cinzel nas mãos do que com um pincel. O próprio tamanho da pa-

rede que devia ser pintada — 66 pés por 33 — talvez o fizesse hesitar. Contudo, em setembro de 1535, na idade de 60 anos, deu início à sua mais célebre pintura.

Possivelmente seus contínuos fracassos na vida — o mutilado mausoléu de Júlio, a destruição da estátua desse Papa que ele fizera em Bolonha, a fachada inacabada de São Lourenço e os túmulos também inacabados dos Médici — haviam acumulado nele um amargor que extravasou naquela concepção que fez da cólera divina. Talvez lhe tivessem voltado ao espírito, através daqueles 40 anos, recordações de Savonarola — aquelas suas tenebrosas profecias de castigo, as denúncias da maldade humana, da corrupção do clero, da tirania dos Médici, do orgulho dos intelectuais e dos prazeres pagãos, e o fragor das chamas do inferno com que ele ameaçara cauterizar a alma de Florença; aquele mártir que morrera iria falar agora mais uma vez, porém fá-lo-ia do mais íntimo altar do mundo cristão. O sombrio artista a quem Leonardo chamara de homem versado em Dante iria mergulhar novamente no âmago do *Inferno* e reproduzir seus horrores naquelas paredes, onde, no decorrer das gerações futuras, os papas poderiam ter sempre à sua frente, por ocasião da missa, o julgamento a que ninguém podia escapar. Entrementes, naquela cidadela de uma religião que havia até pouco tempo desprezado e difamado o corpo humano, ele haveria de ser um escultor, até mesmo com o pincel; pintaria aquele corpo em um sem-número de condições e atitudes, em contorções e esgares de agonia, no sono da morte e depois em sua ressurreição, em figuras de anjos fazendo as intimações trágicas, em um Cristo mostrando ainda Suas chagas, porém ainda bastante forte, com Seus ombros titânicos e braços hercúleos, para arremessar ao inferno aqueles que se tinham julgado acima dos mandamentos de Deus.

O escultor que nele havia arruinou a pintura. Aquele severo puritano, que se ia tornando dia a dia mais religioso, insistia em esculpir, em tinta, corpos maciços e musculosos; mesmo os anjos que a arte e a poesia haviam concebido como sendo alegres crianças, jovens delicados e brandas moças, transformaram-se, em suas mãos, em atletas apostando corridas pelos céus; tanto as figuras dos condenados como as dos bem-aventurados eram dignas de salvação, pois haviam sido feitas à imagem e semelhança de Deus. O próprio Cristo, em sua cólera majestosa, tornou-se uma encarnação do *Adão* do teto da Capela Sistina, um deus feito à imagem e semelhança do homem. Havia ali excesso de carne, braços e pernas, bíceps e barrigas da perna demasiado gordos para que se pudesse fazer o espírito contemplar os frutos do pecado. Até o devasso Aretino achou aqueles nus um pouco impróprios. Todo mundo sabe como Biagio da Cesena, o mestre-de-cerimônias de Paulo III, se queixou do quadro, dizendo que tal celebração da forma humana adaptava-se mais para uma taverna do que para a capela dos papas; como Miguel Ângelo se vingou pintando Biagio entre os condenados, e como Paulo III, ao ser solicitado por Biagio para que mandasse apagar seu retrato, respondeu com excelente humor e espírito teológico que nem mesmo um papa podia salvar uma alma do inferno.[56] Paulo IV cedeu aos protestos de outros; mandou Daniele da Volterra pintar umas calças nas partes mais salientes; logo em seguida, Roma apelidou o pobre artista de il Braghettone, o alfaiate das calças. A mais nobre figura daquele sombrio cenário acha-se completamente vestida — a Virgem Maria, cuja indumentária constitui o último triunfo daquele mestre na pintura de mantos e vestes; a sua expressão de horror e misericórdia é o único elemento que redime aquela apoteose de ferocidade humana.

Após seis anos de labor, descerraram, por ocasião da festa do Natal de 1541, a corti-

na que cobria a pintura. Roma, que mergulhava agora na religião e reagia contra a Renascença, aceitou o quadro de *O Juízo Final* como sendo boa teologia e um grande trabalho de arte. Na opinião de Vasari, era a mais maravilhosa das pinturas. Os artistas admiraram sua anatomia e não se ofenderam com os músculos exagerados nem com as atitudes bizarras nem com o excesso de carne. Ao contrário, muitos pintores imitaram aqueles maneirismos do mestre e formaram a escola de maneiristas; partiu daí a decadência da arte italiana. Até os leigos sentiram-se maravilhados com as perspectivas — as quais davam a certas partes da pintura uma impressão de baixo-relevo — e o sentido agudo delas que, para as figuras inferiores, dava dois metros de altura; para as do centro, três, e para as do alto, quatro. Nós que contemplamos hoje aquele afresco não podemos julgá-lo razoavelmente; o trabalho de alfaiate que nele fez Daniele, bem como uma nova aplicação de roupagens em 1762, o pó, a fumaça das velas e a passagem de quatro séculos o prejudicaram bastante.

Após descansar uns meses, Miguel Ângelo começou (1542) a trabalhar em dois afrescos na capela que Antônio da Sangallo havia construído no Vaticano para Paulo III. Um representava o martírio de São Pedro, e o outro a conversão de São Paulo. Neles, o artista mais uma vez exagerou violentamente a forma do corpo humano. Tinha 75 anos quando terminou os quadros e declarou a Vasari que os tinha pintado contra sua vontade; fizera-o com grandes esforços e em meio a muita fadiga.[57]

Não se sentia demasiado velho para os trabalhos de escultura; na verdade, disse ele, o martelo e o buril mantinham-no com boa saúde. Mesmo durante o tempo que pintava *O Juízo Final*, refugiava-se, de quando em vez, em seu ateliê, onde procurava consolação no mármore. Em 1539, fez a estátua severa e vigorosa de *Brutus* (Bargello), digna de figurar entre os maiores trabalhos de escultura de Roma. Talvez fosse sua intenção sancionar o tiranicídio recente de Alessandro dei Médici, em Florença, e fazer com que aquele trabalho servisse de advertência a futuros déspotas. Onze anos depois, com uma disposição de espírito mais terna, esculpia a *Pietà* que se acha atrás do altar-mor da catedral de Florença. Esperava fazer dela o monumento para seu próprio túmulo; trabalhou febrilmente muitas vezes pela noite adentro, à luz de uma vela fixada em seu gorro. Aconteceu que, ao dar um golpe mais violento com o martelo, danificou de tal maneira a estátua, que a abandonou, considerando-a perdida para sempre. Seu criado Antônio pediu-lhe que lha desse de presente. Recebeu-a, vendendo-a depois a um florentino. É uma obra extraordinária para um homem de 75 anos. O corpo de Cristo morto ali aparece sem nenhum exagero; a figura de Nossa Senhora, inacabada, é a ternura petrificada, e o nobre rosto de Nicodemos encapuzado podia muito bem ser, como aliás muitos pensavam, o do próprio Miguel Ângelo que, já então, meditava muitas vezes na Paixão de Cristo.

Sua religião era essencialmente medieval, carregada de misticismo, profecias e preocupações pela morte e inferno; não partilhava do cepticismo de Leonardo, tampouco da alegre indiferença de Rafael; a Bíblia e as obras de Dante eram seus livros favoritos. Nos últimos anos de vida, sua poesia foi-se voltando cada vez mais para a religião:

Giunto à già 'l corso della vita mia, *con tempestoso mar per fragil barca,* *al comun porto, ov' a render si varca* *conto a ragion d'ogn opra trista e pia.*	Hoje minha vida no mar de tumulto Qual frágil barco chegou ao local Onde vão todos, ao juízo final Pagar a taxa do bem e do mal.

Onde l'affettuosa fantasia,	Hoje sei bem como é vã a fantasia,
che l'arte mi fece idol' e monarca,	Que fez minh'alma adorar e prezar
conosco or ben quant' era d'error carca,	A arte terrena; como é crime
e quel ch' a mal suo grado ogn' uom desia.	O que os homens buscam, prazerosos.
Gli amorosi pensier, già vani e lieti,	As noções amorosas, tão levianas —
che fineo or, s' a duo morte m'avvicino?	O que são, se se aproxima a morte dupla?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.	Uma conheço bem, a outra temo.
Nè pinger nè scolpir fia più che quieti'	Nem pintura, nem escultura dão repouso
l'anima volta a quall' Amor divino	A minh'alma, que busca o amor ao alto,
ch' aperse, a prender noi, in croce le braccia.[58]	Os braços em cruz, a nos abraçar.

O velho poeta censurava-se a si mesmo por ter composto, em outros tempos, alguns sonetos dedicados ao amor. Mas estes, aparentemente, eram mais exercícios poéticos do que frutos de uma paixão pela carne. Os mais sinceros dos sonetos em *Rime (Rimas)* de Miguel Ângelo são os que ele dirigiu a uma viúva de idade e a um belo jovem, Tommaso Cavalieri, nobre romano que cultivava a pintura por passatempo. Este tinha ido aprender com o grande artista (*ca.* 1532) e o fascinara com a beleza de seu rosto e de seu corpo e com a graça de seu porte e maneiras. Miguel Ângelo afeiçoou-se demasiadamente a ele e escreveu-lhe poesias, nas quais revelava francamente sua admiração pelo jovem, que muita gente chegou a colocá-lo, juntamente com Leonardo, entre os célebres homossexuais da história.[59] Acontece que as expressões afetuosas de homem para homem eram comuns na Renascença, até mesmo entre os heterossexuais; sua linguagem extremada fazia parte do ritual poético e epistolar daquele tempo; delas, não podemos tirar quaisquer conclusões. Mas notamos que fora do terreno da poesia — Miguel Ângelo pareceu ter sido indiferente às mulheres até o dia em que conheceu Vittoria Colonna.

Sua amizade com Vittoria começou aproximadamente em 1542, quando ele tinha 65 anos, e ela, 50. Uma mulher de 50 anos pode facilmente reavivar as cinzas do coração de um sexagenário, mas Vittoria não deu mostras de qualquer disposição nesse sentido; julgava-se ainda ligada ao marquês de Pescara que já tinha morrido fazia 17 anos. "Nossa amizade é firme, e o mesmo se dá com nossa afeição: ela está ligada por laços cristãos,"[60] escreveu ela a Miguel Ângelo. Vittoria enviou-lhe 143 sonetos; eram bons, porém negligenciáveis; ele respondeu com outros em que exprimia todo o calor de sua admiração e devoção, empanando-os, porém, com fantasias literárias. Quando se encontravam, dissertavam sobre arte e religião; talvez ela lhe confessasse a simpatia que tinha pelos homens que estavam reformando a Igreja. Exerceu profunda influência sobre ele; todos os mais belos elementos espirituais da vida pareciam achar-se reunidos em sua fidelidade, bondade e espírito religioso. Algo do pessimismo de Miguel Ângelo desaparecia quando ela passeava e conversava com ele. Intimamente, o artista desejava jamais voltar a ser o homem que ele tinha sido antes de conhecê-la. Esteve a seu lado, quando ela morreu (1547). Passou muito tempo "tão acabrunhado, que parecia ter ficado com o espírito alterado". Lastimou não a ter beijado no rosto e nas mãos nos últimos momentos.[61]

Foi pouco tempo antes da morte de Vittoria que ele assumiu sua maior responsabilidade na arte, aliás a última. Tendo morrido Antônio da Sangallo (1546), Paulo III pediu a Miguel Ângelo que terminasse a basílica de São Pedro. O artista já se sentia cansado; protestou novamente, dizendo que era escultor e não arquiteto; talvez não

tivesse esquecido seu fracasso com a fachada da igreja de São Lourenço. O Papa insistiu. Ele cedeu "com infinito pesar"; Vasari, porém, acrescenta o seguinte: "Creio que Sua Santidade fora inspirado por Deus." O artista recusou uma remuneração adicional para aquele culminante trabalho de sua carreira, não obstante o Papa ter insistido freqüentemente para que a aceitasse. Pôs mãos à obra com uma energia que dificilmente era de esperar-se de um homem que já estava com 72 anos.

Como se as obras da basílica não fossem já uma carga bastante, ainda empreendeu, naquele mesmo ano, mais dois grandes trabalhos. Acrescentou ao Palazzo Farnese um terceiro andar, uma cornija, cuja beleza foi aclamada por todos, e os dois patamares de um pátio que Vasari julgou a mais bela *cortile* da Europa. Construiu uma escada até o cume da colina do Capitólio, onde colocou a antiga estátua eqüestre de Marco Aurélio. Tempos depois, com seus 80 anos de idade, começou a erigir na extremidade do planalto o Palazzo del Senatore, com sua imponente escada dupla, e elaborou as plantas para o Palazzo dei Conservatori, de um lado da Sala do Senado e o Museu do Capitólio, do outro. Não viveria naturalmente o tempo suficiente para levar a cabo tais planos; as estruturas, porém, foram terminadas por Tommaso Cavalieri, Vignola e Giacomo della Porta, de conformidade com os desenhos do grande Miguel Ângelo.

Quando Paulo III morreu (1549), surgiu certa dúvida se Júlio III, seu sucessor, continuaria a manter Miguel Ângelo como arquiteto-chefe da basílica de São Pedro. O artista havia rejeitado os planos de Antônio da Sangallo, quais o de se fazer uma igreja escura, o que (dissera ele) seria perigoso para a moral pública.[62] Os amigos do morto persuadiram dois cardeais a prevenir o Papa de que Buonarroti estava estragando o edifício. Júlio III apoiou-o, no entanto. Mas, no reinado do sumo pontífice seguinte, Paulo IV (os papas sucederam-se rapidamente uns aos outros na vida de Miguel Ângelo), os partidários de Sangallo voltaram à carga, alegando que o artista, agora com 81 anos, estava em sua segunda infância e estava mais destruindo do que construindo e acrescentaram que ele planejava coisas impossíveis para a basílica. Repetidas vezes pensou Miguel Ângelo em resignar e aceitar os reiterados pedidos que lhe fazia o duque Cósimo para que fosse novamente residir em Florença; ele tinha, porém, concebido aquela cúpula e não queria deixar seu posto enquanto não a visse a caminho de sua realização. Em 1557, após ponderar alguns anos sobre o problema, construiu em argila um pequeno modelo para a maciça cúpula, cuja largura e peso constituíam a feição perigosa do empreendimento. Despendeu mais um ano na elaboração de um modelo maior de madeira e das plantas para a construção e suporte. O domo teria 138 pés de diâmetro e 151 em sua própria altura, com o ápice a 334 pés do solo; devia assentar sobre uma base de cornija sustentada por quatro gigantescos arcos na interseção dos transeptos da igreja. Uma "lanterna" ou cúpula menor descoberta erguer-se-ia a 69 pés acima do domo principal; uma cruz elevar-se-ia a 32 pés mais de altura como o pináculo de todo aquele majestoso edifício que teria 435 pés de altura total. O domo que Brunellesco ergueu sobre a catedral de Florença e cuja beleza Miguel Ângelo modestamente julgou insuperável, media 138 pés e meio de largura, 133 em sua própria altura, 300 do solo ao ápice e 351 com sua "lanterna". Esses dois domos foram os mais audaciosos empreendimentos na história da arquitetura da Renascença.

Pio IV foi o sucessor de Paulo IV, em 1559. Os inimigos do venerando titã procuraram mais uma vez substituí-lo. Esgotado após longas lutas e recriminações, Miguel Ângelo apresentou sua resignação (1560). O Papa recusou-se a aceitá-la, continuando

o artista como seu arquiteto-chefe na basílica de São Pedro até à morte. Evidenciou-se depois que seus críticos não estavam de todo despidos de razão. Da mesma maneira que atacava muitas vezes, na escultura, o bloco de mármore sem outros preparativos, seguindo apenas uma idéia que lhe brotava na cabeça, Miguel Ângelo na arquitetura raramente traçava no papel seus planos; nem sempre os confiava até mesmo aos amigos; contentava-se em fazer as plantas de cada parte do edifício ao aproximar-se o tempo de construí-las. Quando morreu, não deixara nenhuma planta ou modelo para qualquer parcela, salvo o domo. Seus sucessores viram-se, portanto, livres para adotar suas próprias idéias. Modificaram-lhe a concepção — e a de Bramante — de uma cruz grega para uma cruz latina, alongando o braço leste da igreja e dando-lhe uma fachada que tornava a cúpula invisível naquele lado, salvo numa distância de um quarto de milha. A única parte da construção que é de Miguel Ângelo é a cúpula que foi erigida por Giacomo della Porta, em 1588, segundo os planos do grande artista, sem alterações substanciais. É inquestionavelmente a mais imponente obra arquitetônica, em Roma. Elevando-se, em linhas grandiosas, do corpo à "lanterna", ela coroa majestosamente a imensa massa embaixo e dá às colunas, pilastras, arquitraves e frontões clássicos um espírito de unidade bastante compreensivo, rivalizando, em esplendor, com qualquer estrutura conhecida do mundo antigo. Mais uma vez a religião cristã procurou, com ela, reconciliar-se com a antigüidade: o templo do culto a Jesus Cristo colocou o domo do Panteão (142 pés de largura por 142, na altura total) sobre a Basílica de Constantino, como o desejara Bramante, e ousou elevar as colunas clássicas a uma altura sem paralelo nos registros da antigüidade.

Miguel Ângelo continuou a trabalhar até aos 89 anos de idade. Em 1563, a pedido de Pio IV, transformou parte dos Banhos de Diocleciano na igreja e convento de Santa Maria degli Angeli. Construiu a Porta Pia, uma das entradas da cidade. Fez para os florentinos, em Roma, o modelo de uma igreja; Vasari, talvez muito entusiasmado pelo seu velho professor e amigo, declarou que a construção que propusera "era uma beleza sem par";[63] mas os recursos dos florentinos, em Roma, esgotaram-se, e a igreja não chegou, portanto, a ser construída.

A inacreditável energia do artista titânico exauriu-se, por fim. Mais ou menos aos 73 anos, começou a sofrer de cálculos na bexiga. Parece que encontrou algum paliativo com remédios e águas minerais, porém costumava dizer: "Tenho mais fé nas orações que em remédios." Doze anos mais tarde, escreveu a um sobrinho: "No tocante à saúde, sinto-me atacado de todos os males que soem afligir os velhos. Os cálculos me martirizam. Meus quadris e minhas costas estão tão duros que muitas vezes não posso subir uma escada."[64] No entanto, até aos seus 89 anos, costumava sair de casa, fosse qual fosse o tempo que fizesse.

Recebeu a aproximação da morte com resignação religiosa e bom humor filosófico. "Estou tão velho que a morte muitas vezes me puxa o casaco e me pede que a acompanhe", escreveu ele a Vasari.[65] Um célebre baixo-relevo de Daniele da Volterra mostra o rosto de Miguel Ângelo sulcado pela dor e desfigurado pela idade. Em fevereiro de 1564, foi-se tornando cada vez mais fraco e passava a maior parte do tempo dormindo em sua velha poltrona. Não fez testamento; apenas "legou a alma a Deus, o corpo à terra e os bens aos parentes mais próximos".[66] Morreu em 18 de fevereiro de 1564, na idade de 89 anos. O corpo foi transportado para Florença e sepultado na igreja de Santa Croce, com cerimônias que duraram vários dias. Vasari, abnegadamente construiu-lhe um suntuoso túmulo.

Foi o julgamento de alguns contemporâneos e também do tempo, que ele, a despeito de um sem-número de defeitos, foi o maior artista de todos os tempos. Foi o exemplo vivo do que Ruskin definiu de "o maior artista" — pois "corporificou, na soma de seus trabalhos, o maior número das maiores idéias" — isto é, idéias que "preparam e exaltam as mais altas faculdades do espírito" [67] Para começar, era desenhista magistral; seus desenhos figuram entre os mais preciosos presentes que fez aos amigos. Muitos lhe foram furtados e guardados com o mesmo carinho. Podemos ver alguns desses trabalhos na Casa Buonarroti, em Florença, e no Gabinete de Desenhos do Louvre: esboços para a fachada de São Lourenço ou para *O Juízo Final*, um belo estudo para uma sibila, um de *Santa Ana*, com a mesma sutil concepção de Leonardo, e o estranho desenho que fez de Vittoria Colonna morta, as feições místicas e os seios definhados. Em uma das conversas relatadas por Francisco de Hollanda, ele reduziu todas as artes ao desenho:

> A ciência do desenho ou do belo desenho é a fonte e a verdadeira essência da pintura, escultura, arquitetura e de todas as formas de reproduções, assim como de todas as ciências. Aquele que se faz mestre nessa arte possui um grande tesouro.... Todos os trabalhos do cérebro e das mãos são desenhos propriamente ditos ou ramos dessa arte.[68]

Como pintor, permaneceu desenhista; era menos interessado nas cores do que nas linhas; procurava, acima de tudo, traçar uma forma expressiva, fixar na arte alguma atitude humana ou exprimir, pelo desenho, a filosofia da vida. A mão era a de Fídias ou de Apeles; a voz, a de Jeremias ou de Dante. Em uma de suas viagens de Florença a Roma, deteve-se, sem dúvida, em Orvieto e estudou os nus que Signorelli ali pintara; estes e os afrescos de Giotto e Masaccio deram-lhe certas sugestões para um estilo que era, no entanto, completamente diferente de qualquer outro que a história havia conservado. Mais que os outros artistas, mais que o próprio Leonardo ou Rafael ou Ticiano, ele levou para a sua arte, e nela imprimiu, um espírito de nobreza. Não se preocupava com decorações e frivolidades, tampouco com embelezamentos, paisagens, cenários arquitetônicos e arabescos; deixava o motivo transparecer com toda a sua pujança e sem adornos. Seu espírito concentrava-se numa alta visão, pela qual dava forma, tanto quanto lhe permitia a mão, às figuras de sibilas, profetas, santos, heróis e deuses. Sua arte usava o corpo humano como meio, mas aquelas formas humanas eram para ele as encarnações torturadas de suas esperanças e terrores, de sua confusa filosofia e de sua ardente fé religiosa.

A escultura era sua arte favorita e característica porque é ela a preeminente arte da forma. Ele não coloria suas estátuas; achava que a forma era suficiente. Até o bronze encerrava muitas cores para ele. Limitava-se, por isso, a esculpir no mármore.[69] Tudo o que pintava ou construía era escultural, até o domo da Basílica de São Pedro. Fracassou como arquiteto (salvo nessa cúpula sublime) porque somente podia conceber uma construção em termos e nas proporções do corpo humano, e não podia tolerar que ela fosse mero receptáculo de estátuas. Queria cobrir todas as superfícies ao invés de torná-las um elemento da forma. A escultura era sua paixão; o mármore — pensava ele — ocultava obstinadamente um segredo que ele estava resolvido a decifrar; mas o segredo estava nele mesmo e era demasiado íntimo para que se revelasse completamente. Donatello auxiliou-o um pouco, della Quercia mais e os gregos menos, na luta para dar uma forma exterior à sua visão interior. Como os gregos, dedicou a maior

parte de sua arte ao corpo, deixando os rostos generalizados e quase estereotipados, como nas figuras femininas do túmulo dos Médici; não conseguiu exprimir aquele espírito de repouso que se nota nas estátuas gregas antes da era helenística; seu temperamento não lhe permitia que se interessasse por isso. Não encontrava serventia na forma que não expressasse sentimento. Faltavam-lhe restrições de ordem clássica e o senso das proporções; fazia os ombros demasiado largos para a cabeça, os troncos sobremodo grandes para os membros e estes musculosos, como se todos os homens e deuses fossem lutadores sequiosos por combater. Devemos admitir que foi naqueles exageros dramáticos de esforços e emoções, que nasceram a arte dos maneiristas e o estilo barroco.

Miguel Ângelo não fundou uma escola, como o fez Rafael, mas preparou alguns artistas eméritos e exerceu extraordinária influência. Um discípulo, Guglielmo della Porta, construiu para Paulo III, na Basílica de São Pedro, um mausoléu que, como trabalho, pode quase nivelar-se aos túmulos dos Médici. Na sua generalidade, porém, os sucessores de Miguel Ângelo, tanto na escultura como na pintura, imitaram seus exageros sem os suavizar com sua profundeza de pensamento e sentimento, e sua técnica magistral. Geralmente, o artista supremo é a culminação de uma tradição, método, estilo e disposição de espírito da história; seu próprio valor superior cumpre e esgota uma linha de desenvolvimento, de modo que, depois dele, sobrevém forçosamente um período de imitação e declínio. Passado algum tempo, desenvolvem-se muito lentamente um novo espírito e uma tradição; novas concepções, idéias e técnicas lutam através de inúmeras experiências a fim de descobrir-se outra disciplina, alguma forma nova e original.

A última palavra deve ser a de humildade. Nós, simples mortais, mesmo ao pretendermos julgar os deuses não devemos deixar de reconhecer-lhes a divindade. Não vemos motivo para envergonhar-nos ao venerarmos os heróis, se não deixarmos fora de seus altares nosso poder de discernimento. Honramos Miguel Ângelo porque, através de uma vida longa e torturada, ele continuou a criar e produzir uma obra-prima em cada um dos principais campos da arte. Vemos aqueles trabalhos arrancados, por assim dizer, de sua carne e de seu sangue, de seu espírito e de seu coração, a ponto de deixá-lo enfraquecido. Vemo-lo criando forma por meio de um número infinito de golpes de martelo e cinzel e de pinceladas e traços a lápis; um após outro, qual uma população imortal, tudo isso vai tomando seu lugar de valor entre as formas eternas da beleza. Não sabemos o que Deus é, nem compreendemos um Universo em que visivelmente se confundem o bem e o mal, o sofrimento e o encanto, a destruição e as coisas sublimes; mas, na presença de uma mãe que está criando um filho ou de um gênio que está imprimindo ordem ao caos, dando certo significado à matéria, e um caráter nobre à forma ou ao pensamento, achamo-nos tão próximos quanto nos é possível da vida, espírito e lei que constituem a ininteligível inteligência do mundo.

CONCLUSÃO

FOI uma profunda e grata experiencia podermos estudar tantas fases e personagens daqueles séculos vibrantes e fecundos. Como era inexaurível a riqueza da Renascença que, até mesmo em seu declínio, produziu homens como Tintoretto, Veronese, Aretino, Vasari, Paulo III, Palestrina, Sansovino, Palladio, o duque Cósimo e Cellini, e tal arte, como as salas do Palácio Ducal e a Basílica de São Pedro! Que pujante vitalidade deveria haver naqueles italianos da Renascença que viviam em meio a violências, seduções, superstições e guerras e, mesmo assim, mostravam-se sempre atentos a todas as formas de beleza e de qualidade artística, derramando — como se toda a Itália fosse um vulcão — a lava ardente de suas paixões e arte, de sua arquitetura e assassínios, de sua escultura e ligações, de sua pintura e banditismo, de suas Madonnas e obras grotescas, de seus hinos e versos vulgares, de suas obscenidades e devoção religiosa e de suas profanidades e orações! Teria havido algures maior profundidade e intensidade na aceitação da vida? Até hoje sentimos o sopro revigorador daquela inspiração; superabunda em nossos museus o que se pôde poupar da excessiva produção daquela era frenética e eivada de beleza.

É difícil julgá-la serenamente e é com relutância que repetimos as acusações que se levantaram contra ela. Antes de tudo, a Renascença (limitando-se este termo à Itália) baseou-se materialmente na exploração dos indivíduos simples, que eram muitos, pelos indivíduos hábeis, que eram poucos. A riqueza da Roma papal provinha do dinheiro de um milhão de lares europeus; o esplendor de Florença foi o resultado do suor de pobres operários que mourejavam muitas horas ao dia, não tinham direitos políticos e somente viviam melhor que os servos medievais porque partilhavam da glória altaneira da arte civil e do excitante estímulo da vida citadina. Politicamente, a Renascença era a substituição das comunas republicanas pelas oligarquias de mercadores e ditaduras de militares. Moralmente, era uma revolta pagã que solapava os baluartes teológicos do código moral, e deixava os instintos do homem completamente livres para empregar a seu bel-prazer aquela nova riqueza de seu comércio e de sua indústria. Sem se deixar refrear pela censura de uma Igreja, ela mesma secularizada e marcial, o Estado declarava-se acima da moral no governo, na diplomacia e na guerra.

A arte da Renascença (continua a acusação) era bela, mas nem sempre sublime. Ultrapassara a arte gótica nos pormenores, mas ficara aquém de sua grandeza, espírito de unidade e efeitos totais; raramente chegou a atingir a perfeição da arte grega ou a majestade da arte romana. Era a voz de uma aristocracia de dinheiro que divorciava o

artista do artesão, arrancando-o do povo e tornando-o dependente de príncipes adventícios e de homens ricos. Ela perdera sua alma para uma antigüidade morta e escravizara a arquitetura e escultura às formas alienígenas e antigas. Que absurdo a colocação de falsas fachadas greco-romanas em igrejas góticas, como o fez Alberti em Florença e em Rimini! Talvez todo aquele ressurgimento do clássico na arte constituísse um grande erro. O estilo, uma vez morto, não pode ser revitalizado salvo se se restaurar a civilização que ele exprimia; o vigor e a saúde do estilo jazem em sua harmonia com a vida e a cultura de seu tempo. Havia, naquela grande era das artes romana e grega, uma restrição idealizada pelo pensamento grego e que fora muitas vezes realizada em caráter romano, mas tal restrição não se coadunava absolutamente com a paixão, turbulência e excessos, bem como com o espírito de liberdade da Renascença. O que mais poderia ser contrário ao temperamento italiano, nos séculos XV e XVI, do que aqueles tetos e telhados chatos, aquelas fachadas geralmente retangulares, aquelas lúgubres fileiras de janelas iguais que estigmatizavam os palácios da Renascença? A arquitetura italiana, ao cansar-se daquele classicismo artificial e daquela monotonia, entregou-se como o mercador veneziano paramentado por Ticiano, a um excesso de ornamentos e esplendores, caindo do clássico para o barroco — *corruptio optimi pessima.*

Também a escultura clássica não podia exprimir a Renascença, pois a escultura deve ter restrições; a uma figura duradoura não assenta bem uma contorção ou uma agonia que, por sua natureza, deve ser breve. A escultura é o movimento imobilizado, a paixão despendida ou controlada, a beleza ou a forma que do tempo se preserva em metal congelado ou na pedra eterna. Talvez seja essa a razão por que as maiores esculturas da Renascença eram, em sua maioria, túmulos ou *pietàs* nas quais o homem incansável havia alcançado, afinal, a tranqüilidade. Donatello, por mais que tentasse ser clássico, continuara sempre aspirando o domínio do gótico; Miguel Ângelo criou uma lei para si mesmo; um titã prisioneiro de seu temperamento, lutando através de *Escravos* e *Cativos* à procura de uma paz estética, mas sempre demasiadamente rebelde e excitado para que pudesse encontrar o repouso. Aquela herança dos clássicos que se recuperou foi um entrave e, ao mesmo tempo, um bem; enriqueceu de nobres exemplares a alma moderna, mas quase esmagou aquele espírito moço — que acabara de atingir sua madureza — sob o peso de uma infinidade de colunas, capitéis, arquitraves e frontões. Talvez aquelas coisas antigas que haviam ressurgido e aquela idolatria pelas proporções e simetrias (até em jardins) tivessem detido o desenvolvimento de uma arte local e congênita, da mesma maneira que o renascimento do latim, que os humanistas haviam provocado, impedira o desenvolvimento da literatura no vernáculo.

A pintura da Renascença conseguiu exprimir o colorido e as paixões daqueles tempos e elevou a arte a um requinte técnico que jamais chegou a ser ultrapassado. Mas teve também suas falhas. Concentrava-se na beleza sensual, na indumentária suntuosa e na carne rosada; até os quadros religiosos encerravam um sentimento voluptuoso, atentando mais para as formas corporais do que para os valores espirituais. Muitos crucifixos medievais penetram mais profundamente a alma do que as merencórias virgens da arte da Renascença. Os artistas flamengos e holandeses ousaram pintar rostos desagradáveis e vestes despretensiosas procurando, porém, por trás dessas reproduções simples os segredos do caráter e os elementos da vida. Quão superficiais parecem os nus de Veneza — até mesmo as Madonnas de Rafael — ao lado de a *Adoração do*

Cordeiro, de Van Eyck! O *Júlio II* de Rafael é inigualável, mas haverá entre aquele sem-número de auto-retratos dos artistas italianos um que se possa comparar aos que Rembrandt fez de si mesmo? A popularidade dos retratos no século XVI dá uma idéia da aparição dos *nouveaux riches* e de seus ardentes desejos de se verem imortalizados. A Renascença foi um período brilhante, mas, através de todas as suas manifestações, corre uma série de ostentações e insinceridades, uma exibição de costumes luxuosos, um edifício oco e de força precária sem nenhum sustentáculo interior, pronto a desmoronar-se ao toque de uma ralé impiedosa ou ao grito distante de um monge obscuro e enfurecido.

Bem, que responderemos a essas rudes acusações contra uma época que amamos com todo o entusiasmo da mocidade? Não tentaremos refutá-las: conquanto estejam eivadas de comparações injustas, muita coisa é verdade. As refutações não convencem, e lançar-se uma meia verdade contra uma que lhe é contrária é inútil, salvo se se puder fundir as duas para uma visão mais ampla e mais justa. A cultura da Renascença naturalmente era uma superestrutura aristocrática que se erguera sobre as costas dos trabalhadores pobres; mas, qual a cultura que não se processou assim? Inegavelmente, grande parte da literatura e da arte dificilmente teria surgido se não houvesse certa concentração de riqueza; mesmo os íntegros escritores recebem o fruto do trabalho de legiões de mourejadores desconhecidos que exploram as minas, lavram os campos, tecem os vestuários e fabricam as tintas. Não defenderemos os déspotas; alguns deles mereceram ser destruídos pelos Bórgia; muitos desperdiçaram, numa luxuosidade inútil, as rendas que arrancavam de seus súditos; não relevaremos Cósimo nem seu neto Lourenço, que os florentinos preferiram a ter de viver sob uma plutocracia caótica. Quanto ao abandono da moral, foi esse o preço da libertação da inteligência, e, não obstante ter sido pesado o preço, aquela libertação tem o direito de progenitura no mundo moderno constituindo a própria alma de nosso espírito de hoje.

O ressurgimento da filosofia e das letras clássicas foi principalmente uma obra da Itália. Ali surgiu a primeira literatura moderna; veio daquela ressurreição e daquela libertação, e, embora nenhum escritor italiano pudesse ombrear-se com Erasmo ou Shakespeare, não deixou o primeiro de desejar ardentemente a atmosfera clara e livre da Renascença da Itália, e é a este país — aos "ingleses italianados" — que a Inglaterra de Isabel deveu as sementes de sua florescência. Ariosto e Sannazaro foram os modelos e progenitores de Spencer e Sidney, e Maquiavel e Castiglione exerceram poderosa influência na Inglaterra de Isabel e de Jaime I. É duvidoso que Bacon e Descartes pudessem ter feito seus trabalhos se Pomponazzi, Maquiavel, Telésio e Bruno não tivessem preparado o caminho com seu suor e sangue.

A arquitetura da Renascença é depressivamente horizontal, excetuando-se as imponentes cúpulas que se erguem em Florença e Roma. O estilo gótico, extaticamente vertical, refletia uma religião que descrevia nossa vida terrena como sendo um exílio para a alma, e depositava, nos céus, as suas esperanças e deuses; a arquitetura clássica exprimia uma religião que colocava suas divindades nas árvores e correntes e na própria terra, raramente em um lugar mais alto que a montanha na Tessália; ela não olhava para o alto à procura da divindade. Aquele estilo clássico, tão frio e calmo, não podia representar apropriadamente a turbulenta Renascença, mas também não se podia permitir que ele desaparecesse; uma imitação generosa houve por bem preservar seus monumentos, transmitindo seus ideais e princípios para que ele participasse — como associado e não como ditador — de nossa arte de construção de hoje em dia. A

Itália não podia rivalizar com a arquitetura grega ou gótica, nem com a escultura da Grécia, talvez nem com os mais nobres lances da escultura gótica de Chartres e Reims, porém soube produzir um artista, cujos túmulos dos Médici eram dignos de um Fídias, e a *Pietà* digna de um Praxíteles.

Não haverá palavra de apologia para a pintura da Renascença; ela continua sendo o zênite dessa arte na história. A Espanha dele se aproxima nos dias serenos de Velásquez, Murilo, Ribera, Zurbarán e El Greco; Flandres e Holanda não chegaram a tanto com Rubens e Rembrandt. Os pintores chineses e japoneses galgaram alturas próprias; alguns de seus quadros causam-nos uma impressão algo profunda, talvez por verem eles o homem em uma grande perspectiva; contudo, sua filosofia contemplativa e fria, ou elegância nas decorações ficam sobrepujadas pela abundância de complexidade e força e a calorosa vitalidade do colorido da arte pictórica dos florentinos, de Rafael, Correggio e dos venezianos. Na verdade, a pintura da Renascença era uma arte sensual, embora tivesse produzido alguns dos maiores quadros religiosos e — como no teto da Capela Sistina — alguns dos mais espirituais e mais sublimes. Aquela sensualidade, porém, era uma reação sadia. O corpo havia sido aviltado bastante tempo; a mulher tinha suportado, durante séculos desagradáveis, o abuso de um rígido ascetismo; natural que a vida reafirmasse e a arte enaltecesse a beleza das formas dos corpos humanos sadios. A Renascença cansara-se do pecado original, das batidelas no peito e dos terrores provocados pelo mito em torno da morte; ela voltou as costas para estes e enfrentou a vida e, muito antes de Schiller e Beethoven, entoou incomparável e estimulante ode à alegria.

A Renascença, ao chamar novamente a cultura clássica, terminara com o domínio milenar do espírito oriental na Europa. Partindo da Itália, de uma centena de estradas, as notícias alvissareiras daquela grande libertação atravessaram montanhas e mares e atingiram França, Alemanha, Flandres, Holanda e Inglaterra. Homens cultos, como Aleandro e Scaliger, artistas, como Leonardo, del Sarto, Primaticcio, Cellini e Bordone, levaram a Renascença para a França; pintores, escultores e arquitetos italianos levaram-na para Peste, Cracóvia e Varsóvia; Chipre recebeu-a de Michelozzo; Gentile Bellini aventurou-se a levá-la a Istambul. Da Itália, Colet e Linacre tornaram a levá-la para a Inglaterra, e Agrícola e Reuchlin, para a Alemanha. Aquela corrente de idéias, artes e moral continuou a fluir da Itália para o norte durante um século. De 1500 a 1600, toda a Europa ocidental reconheceu-a como a célula *mater* da nova civilização, das ciências, artes e estudos de humanidades; mesmo a idéia de cavalheirismo e a concepção aristocrática sobre a vida e o governo partiram do sul, tendo ido moldar os hábitos e os Estados do norte. Por conseguinte, o século XVI, quando decaiu a Renascença na Itália, foi um período de exuberante germinação na França, Inglaterra, Alemanha, Flandres e Espanha.

A tensão provocada pela Reforma e Contra-Reforma, os debates teológicos e as guerras de religião toldaram e esmagaram, durante certo tempo, a influência da Renascença; os homens lutaram, num século sangrento, pela liberdade de uma crença e culto que lhes aprouvessem ou que aprouvessem a seus reis; o entrechoque de religiões militantes parecia ter silenciado a voz da razão. Mas ela não ficara totalmente silenciosa; mesmo naquela desolação mortificadora, homens como Erasmo, Bacon e Descartes corajosamente a fizeram ecoar pelos ares, dando-lhe novas forças; Spinoza encontrou para ela uma fórmula majestosa; o espírito da Renascença da Itália ressurgiu, no século XVIII, no movimento filosófico da França. De Voltaire e Gibbon a

Goethe e Heine, a Victor Hugo e Flaubert, a Taine e Anatole France, a corrente continuou seu curso, através de revoluções e contra-revoluções, de avanços e reações, de um modo e outro sobrevivendo às guerras e pacientemente enobrecendo a paz. Por toda parte, na Europa e nas Américas, há, hoje em dia, espíritos urbanos e vigorosos — camaradas na Região do Espírito — que se alimentam e vivem daquela herança de liberdade de pensamento, de sensibilidade estética e de compreensão amiga, perdoando à vida suas tragédias, cingindo as alegrias de seu sentido, espírito e alma, e ouvindo sempre, em seus corações, em meio aos hinos de ódio e acima do troar dos canhões, a canção da Renascença.

Muito obrigado, leitor amigo.

Bibliografia

Livros referidos nas notas

O asterisco indica os livros recomendados para um estudo posterior.

ABRAHAMS, ISRAEL, Jewish Life in the Middle Ages, Filadélfia, 1896.
ADAMS, BROOKS, The New Empire, Nova York, 1903.
ADDISON, JOSEPH, *et al.*, The Spectator, Nova York, 1881, 8v.
ADDISON, JULIA, D., Arts and Crafts in the Middle Ages, Boston, 1908.
ANDERSON, W. J., Architecture of the Renaissance in Italy, Londres, 1898.
ARETINO, PIETRO, Works: Dialogues, Nova York, 1926.
ARIOSTO, LODOVICO, Orlando furioso, Florença, s. d.
ASCHAM, ROGER, The Scholemaster, Londres, 1863.
ASHLEY, W. J., Introduction to English Economic History and Theory, Nova York, 1894 e 1936, 2v.

*BACON, FRANCIS, Philosophical Works, ed. J. M. Robertson, Londres, 1905.
BAEDEKER, KARL, Northern Italy, Londres, 1913.
BALCARRES, LORD, Evolution of Italian Sculpture, Londres, 1909.
BANDELLO, MATTEO, Novels, tr. Payne, Londres, 1890, 6v.
*BARNES, H. E., History of Western Civilization, Nova York, 1935, 2v.
BASLER, E., Leonardo, Collection des maîtres, Braun, Paris, s. d.
BEARD, MIRIAM, History of the Business Man, Nova York, 1938.
BEAZLEY, C. R., The Dawn of Modern Geography, Oxford, 1906, 3v.
BERENSON, BERNARD, Florentine Painters of the Renaissance, Nova York, 1912.
BERENSON, BERNARD, North Italian Painters of the Renaissance, Nova York, 1927.
BERENSON, BERNARD, Study and Criticism of Italian Art, Londres, 1901-17, 3v.
BERENSON, BERNARD, Venetian Painters of the Renaissance, Nova York, 1897.
BEUF, CARLO, Cesare Borgia, Oxford University Press, 1942.
BOCCACCIO, GIOVANNI, Amorous Fiammetta, Nova York, 1931.
BOCCACCIO, GIOVANNI, Decameron, Nova York, s.d.
BOISSONNADE, P., Life and Work in Medieval Europe, Nova York, 1927.
BRINTON, SELWYN, The Gonzaga Lords of Mantua, Londres, 1927.
*BURCKHARDT, JACOB, The Civilization of the Renaissance in Italy, Londres, 1914.

CAMBRIDGE MEDIEVAL HISTORY, Nova York, 1924f, 8v.
CAMBRIDGE MODERN HISTORY, Nova York, 1907f, 12v.
CARDAN, JEROME, The Book of My Life (De vita propria liber), Nova York, 1930.
CARLYLE, R. W., History of Medieval Political Theory in the West, Edinburgo, 1928, 6v.
*CARTWRIGHT, JULIA, Beatrice d'Este, Londres, 1928.
*CARTWRIGHT, JULIA, Isabella d'Este, Londres, 1915, 2v.
*CARTWRIGHT, JULIA, Baldassare Castiglione, Londres, 1908.
*CASTIGLIONE, BALDASSARE, The Courtier, Everyman's Library.
CASTIGLIONI, A., History of Medicine, Nova York, 1941.
*CELLINI, BENVENUTO, Autobiography, tr. J. A. Symonds, Garden City, Nova York, 1948.
*CHUBB, THOMAS C., Aretino, Scourge of Princes, Nova York, 1940.
*COMMINES, PHILIPPE DE, Memoirs, Londres, 1900, 2v.
*CORNARO, L., Art of Living Long (De vita sobria), Milwaukee, 1903.

COULTON, G. G., The Black Death, Nova York, 1930.
COULTON, G. G., Five Centuries of Religion, Cambridge University Press, 1923f, 4v.
COULTON, G. G., From St. Francis to Dante, uma tradução da crônica de Salimbene, Londres, 1908.
COULTON, G. G., Inquisition and Liberty, Londres, 1938.
COULTON, G. G., Life in the Middle Ages, Cambridge University Press, 1930, 4v.
COULTON, G. G., Medieval Panorama, Nova York, 1944.
*CRAVEN, THOMAS, Treasury of Art Masterpieces, edição revista, Nova York, 1952
*CREIGHTON, MANDELL, History of the Papacy during the Reformation, Londres, 1882, 4v.
CROCE, BENEDETTO, Ariosto, Shakespeare, and Corneille, Nova York, 1920.
CROWE, J. A., e CAVALCASELLE, G. B., A New History of Painting in Italy, Londres, 1864, 3v.
CRUMP, C. G., e JACOB, E. F., The Legacy of the Middle Ages, Oxford, 1926.

DANTE, La commedia divina, ed. Paget Toynbee, Londres, 1900.
DILLON, EDWARD, Glass, Nova York, 1907.
DOPSCH, ALFONS, Economic and Social Foundations of European Civilization, Nova York, 1937.
DUHEM, P., Études sur Léonard de Vinci: Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu, Paris, 1906f, 3v.

EINSTEIN, ALFRED, The Italian Madrigal, Princeton, 1949, 3v.
ELLIS, HAVELOCK, Studies in the Psychology of Sex, Filadélfia, 1911, 6v.
*EMERTON, EPHRAIM, The *Defensor Pacis* of Marsiglio of Padua, Harvard University Press, 1920.
EMPORIUM: Rivista mensile d'arte e di cultura, LXXXIX, n.º 534 (junho de 1939), Bérgamo.
ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 11.ª edição, quando assim especificada.
ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 14.ª edição, quando a edição não é citada.

*FATTORUSSO, J., Wonders of Italy, Florença, 1930.
FATTORUSSO, J., Florence Album, Florença, 1935. (Parte da precedente).
*FAURE, ÉLIE, The Spirit of Forms, tr. Walter Pach, Nova York, 1937.
FERRARA, ORESTES, The Borgia Pope, Alexander VI, Nova York, 1940.
FIGGIS, J. N., From Gerson to Grotius, Cambridge University Press, 1916.
FOLIGNO, CESARE, The Story of Padua, Londres, 1910.
FREUD, SIGMUND, Leonardo da Vinci, Nova York, 1947.
FRIEDLÄNDER, L., Roman Life and Manners under the Early Empire, Londres, s.d. 4v.

GARRISON, F., History of Medicine, Filadélfia, 1929.
GENOA, a Descriptive Booklet, Gênova, 1949.
*GIBBON, EDWARD, Decline and Fall of the Roman Empire, Everyman's Library, 6v.
GIERKE, OTTO, Political Theories of the Middle Age, Cambridge University Press, 1922.
GREGOROVIUS, FERDINAND, History of the City of Rome in the Middle Ages, Londres, 1900, 8v.
*GREGOROVIUS, FERDINAND, Lucrezia Borgia, Londres, 1901.
GRONAU, G., Titian, Londres, 1904.
GROVE, SIR GEORGE, Dictionary of Music and Musicians, 3.ª ed., Nova York, 1928, 5v.
*GUICCIARDINI, FRANCESCO, History of the Wars in Italy, Londres, 1753, 10v.
GUIZOT, FRANÇOIS PIERRE, History of France, Londres, 1872, 8v.

HALLAM, HENRY, Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th, and 17th Centuries, Nova York, 1880, 4v. in 2.
HARE, A. J. C., Walks in Rome, Londres, 1913.
HEARNSHAW, F. J. C., ed., Medieval Contributions to Modern Civilization, Nova York, 1922.
HEGEL, G. W. F., Philosophy of History, Londres, 1888.
HOLLWAY-CALTHROP, H. C., Petrarch, His Life and Times, Nova York, 1907.
HOLZKNECHT, KARL, The Backgrounds of Shakespeare's Plays, Nova York, 1950.
HUIZINGA, J., The Waning of the Middle Ages, Londres, 1948.
HUNEKER, JAMES, Egoists, Nova York, 1910.
HUTTON, EDWARD, Giovanni Boccaccio, Londres, 1910.

JAMES, E. E. COULSON, Bologna, Londres, 1909.
JUSSERAND, J. J., English Wayfaring Life in the Middle Ages, Londres, 1891.

*LACROIX, PAUL, Arts of the Middle Ages, Londres, s.d.
LACROIX, PAUL, History of Prostitution, Nova York, 1931.
LACROIX, PAUL, Science and Literature in the Middle Ages, Londres, s.d.
LANCIANI, RODOLFO, Ancient Rome, Boston, 1889.
LANCIANI, RODOLFO, The Golden Days of the Renaissance in Rome, Boston, 1906.
*LANG, P. H., Music in Western Civilization, Nova York, 1941.
LA TOUR, P. IMBART DE, Les Origines de la Réforme, Paris, 1905f, 4v.
LEA, H. C., History of Auricular Confession, Filadélfia, 1896, 3v.
*LEA, H. C., History of the Inquisition in the Middle Ages, Nova York, 1888, 3v.
LEONARDO DA VINCI, ed. Phaidon, Londres, 1943.
*LEONARDO DA VINCI, Notebooks, organizado, traduzido para o inglês e apresentado por Edward McCurdy, Nova York, 1938, 2v.
LOMBARDIA: Vols. II e III de Attraverso l'Italia, publicado pelo Touring Club Italiano, Milão, 1931, 2v.

*MAQUIAVEL, N., Discourses, Modern Library.
MAQUIAVEL, N., History of Florence, Londres, 1851.
*MAQUIAVEL, N., The Prince, Modern Library.
MANTEGNA, ANDREA, L'oeuvre, Paris, 1911.
*MATHER, F. J., Venetian Painters, Nova York, 1936.
MATHER, F. J., Western European Painting of the Renaissance, Nova York, 1848.
MAULDE LA CALVIÈRE, R. DE, The Women of the Renaissance, Nova York, 1905.
*MICHELET, JULES, Histoire de France, Paris, s.d., 5v.
*MICHELET, JULES, History of France, Nova York, 1880, 2v., tradução inglesa dos dois primeiros volumes da obra precedente.
*MILMAN, H. H., History of Latin Christianity, Nova York, 1860, 8v.
MINIATURES OF THE RENAISSANCE, Catálogo da exposição do 5º centenário da biblioteca vaticana, Roma, 1950.
*MOLMENTI, POMPEO, Venice, Londres, 1906, 6v.
MONTALEMBERT, COMTE, DE, The Monks of the West, Boston, s.d., 2v.
*MOREY, C. R., Medieval Art, Nova York, 1942.
*MÜNTZ, EUGÈNE, Leonardo da Vinci, Londres, 1898, 2v.
*MÜNTZ, EUGÈNE, Raphael, Londres, 1882.

NOYES, ELLA, Story of Ferrara, Londres, 1904.
*NOYES, ELLA, Story of Milan, Londres, 1908.
NUSSBAUM, F. L., History of the Economic Institutions of Modern Europe, Nova York, 1937.

OGG, FREDERIC, Source Book of Medieval History, Nova York, 1907.
OWEN, JOHN, Sceptics of the Italian Renaissance, Londres, 1908.
OXFORD HISTORY OF MUSIC, Volume preambular, Oxford University Press, 1929.

*PASTOR, LUDWIG VON, History of the Popes, St. Louis, Missouri, 1898, 14v.
*PATER, WALTER, The Renaissance, Modern Library.
PETRARCA, Sonnets and Other Poems, Londres, 1904.
*PETRARCA, Sonnets, tr. Joseph Auslander, Nova York, 1931.
PIRENNE, HENRI, Economic and Social History of Medieval Europe, Nova York, s.d.
POPHAM, A. E., Drawings of Leonardo da Vinci, Londres, 1947.
PORTIGLIOTTI, GIUSEPPE, The Borgia, Nova York, 1928.
*PRESCOTT, W. H., History of the Reign of Ferdinand and Isabella the Catholic, Filadélfia, 1890, 2v.
PUTNAM, GEORGE H., Books and Their Makers during the Middle Ages, Nova York, 1898.

*RANKE, LEOPOLD VON, History of the Popes, Londres, 1878, 3v.
RASHDALL, HASTINGS, The Universities of Europe in the Middle Ages, Oxford, 1936, 3v
RÊNAN, ERNEST, Averroès et l'averroïsme, Paris, s.d.
RENARD, GEORGES, Guilds in the Middle Ages, Londres, 1918.
RICHTER, JEAN PAUL, Literary Works of Leonardo da Vinci, Londres, 1883, 2v.
ROBERTSON, J. M., Short History of Freethought, Londres, 1914, 2v.
*ROBINSON, J. H., e ROLF, H. W., Petrarch, Nova York, 1898.
*ROEDER, RALPH, The Man of the Renaissance, Nova York, 1935.
ROGERS, J. E. T., Economic Interpretation of History, Londres, 1891.
*ROSCOE, WILLIAM, Life and Pontificate of Leo X, Londres, 1853, 2v.
*ROSCOE, WILLIAM, Life of Lorenzo de' Medici, Londres, 1877.
RUSKIN, JOHN, Modern Painters, Boston, s.d., 5v.
RUSKIN, JOHN, Stones of Venice, Everyman's Library, 3v.

SACERDOTE, GUSTAVO, Cesare Borgia: La sua vita, la sua famiglia, i suoi tempi, Milão, 1950.
*SARTON, GEORGE, Introduction to the History of Science, Baltimore, 1930f, 3v. in 5.
*SCHEVILL, F., Siena, Nova York, 1909.
SISMONDI, J. C. L., History of the Italian Republics, Londres, s.d.
SIVIERO, R., Catálogo da 2ª Exposição Nacional de Trabalhos Artísticos Readquiridos da Alemanha, Florença, 1950.
SOULIER, G., Le Tintoret, Paris, 1928.
SPECULUM: a Journal of Medieval Studies, Cambridge, Massachusetts.
*SPENGLER, OTTO, Decline of the West, Nova York, 1928.
STOECKLIN, PAUL DE, Le Corrège, Paris, 1928.
*SYMONDS, J. A., Life of Michelangelo Buonarroti, Modern Library.
*SYMONDS, J. A., The Renaissance in Italy, Nova York, 1883:
Vol. I: The Age of the Despots;
Vol. II: The Revival of Learning;
Vol. III: The Fine Arts;
Vol. IV: Italian Literature, Parte I;
Vol. V: Italian Literature, Parte II;
Vol. VI: The Catholic Reaction, Parte I, Londres, 1914;
Vol. VII: The Catholic Reaction, Parte II.
SYMONDS, J. A., Sketches and Studies in Italy and Greece, Londres, 1898, 3v.

*TAINE, H. A., Italy: Florence and Venice, Nova York, 1869.
*TAINE, H. A., Italy: Rome and Naples, Nova York, 1889.
TAYLOR, RACHEL A., Leonardo the Florentine, Nova York, 1927.
THOMPSON, JAMES W., Economic and Social History of Europe in the Later Middle Ages, Nova York, 1931.
THORDIKE, LYNN, History of Magic and Experimental Science, Nova York, 1929f, 6v.
THORDIKE, LYNN, History of Medieval Europe, Boston, 1949.
THORNDIKE, LYNN, Science and Thought in the Fifteenth Century, Nova York, 1929.
TREITSCHKE, H. VON, Lectures on Politics, Nova York, s.d.

VARCHI, BENEDETTO, Storia fiorentina, Colônia, 1721.
*VASARI, GIORGIO, Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects, Everyman's Library, 4v.
Idem, ed. E. H. & E. W. Blashfield, e A. A. Hopkins, Nova York, 1907; as referências ao Vol. IV dizem respeito a esta edição.
VASILIEV, A. A., History of the Byzantine Empire, Madison, 1921, 2v.
VENTURI, LIONELLO, e SKIRA-VENTURI, ROSABIANCA, Italian Painting: The Creators of the Renaissance, Genebra, 1950.
VILLARI, PASQUALE, Life and Times of Girolamo Savonarola. Nova York, 1896.

*VILLARI, PASQUALE, Life and Times of Niccolõ Machiavelli, Nova York, s.d., 2v.
VILLARI, PASQUALE, The Two First Centuries of Floretine History, Londres, 1908.

WALSH, JAMES J., The Popes and Science, Nova York, 1913.
WHITCOMB, M., Literary Source-Book of the Italian Renaissance, Filadélfia. 1900.
WINCKELMANN, J., History of Ancient Art, Boston, 1880, 4v. in 2.
WOLF, A., History of Science, Technology, and Philosophy in the 16th and 17th Centuries, Nova York, 1935.
WRIGHT, THOMAS, The Homes of Other Days, Londres, 1871.

YOUNG, G. F., The Medici, Modern Library.

NOTAS

CAPÍTULO I

1. Carlyle, R. W., *History of Medieval Political Theory*, VI, 85-6.
2. In Hollway-Calthrop, *Petrarch, His Life and Times*, 14.
3. Robinson, J. H., e Rolf, H. W., *Petrarch*, 67, 82.
4. Marquês de Sade, *Mémoires pour la vie de Pétrarque*, III, 243, in Prescott, *Ferdinand and Isabella*, I, 328n.
5. Petrarca, *Sonnets and Other Poems*, soneto 159.
6. Petrarca, *Sonets*, trad. de Jos. Auslander, 126.
7. *Epistolae variae*, no. 25, in Whitcomb, *Literary Source-book of the Italian Renaissance*, 13.
8. Renan, *Averroès*, 328.
9. Robinson e Rolf, 107.
10. Hutton, E., *Giovanni Boccaccio*, 3-5.
11. Ibid., 25, citando o *Filocolo*.
12. *Encycl. Brit.*, III, 766b.
13. Boccaccio, *Filostrato*, iii, 32.
14. Gregorovius, F., *History of the City of Rome*, VI, 245.
15. Robinson e Rolf, 426.
16. Ibid., 137.
17. Ibid., 61, 97n.
18. *Speculum*, abril de 1936, p. 267.
19. In Hollway-Calthrop, 21.
20. Owen, John, *Sceptics of the Italian Renaissance*, 110, 117.
21. Robinson e Rolf, 137.
22. *Epistolae rerum senilium*, i, 5, in Owen, 121.
23. Sismondi, *History of the Italian Republics*, 333.
24. Gregorovius, VI, 246.
25. Ibid., 252f.
26. Ibid., 271, 253.
27. Robinson e Rolf, 347.
28. Gregorovius, VI, 370-3; Sismondi, 340-1.
29. In Foligno, C., *Story of Padua*, 155.
30. Owen, 130.
31. Fattorusso, J., *Wonders of Italy*, 215.
32. Beard, Miriam, *History of the Business Man*, 141.
33. In Taylor, Rachel A., *Leonardo the Florentine*, 60.
34. Vasari, *Lives of the Painters, Giotto*, I, 66.
35. Dante, *A divina comédia, Purgatório*, xi, 94.
36. Vasari, *Taddeo Gaddi*, I, 139.
37. Villari, Pasquale, *The Two First Centuries of Florentine History*, 50.
38. Boccaccio, *Amorous Fiammetta*, 39.
39. Castiglioni, *History of Medicine*, 355.
40. Coulton, G. G., *Black Death*, 10-11.
41. *Cambridge Modern History*, I, 501.
42. In Schevill, F., *Siena*, 210.
43. Maquiavel, *History of Florence*, ii, 9.
44. Boccaccio, *Decameron*, 2-7.
45. Ibid., 11.
46. Ibid., 13.
47. Dante, *Inferno*, xxviii, 22-42.
48. *Decameron*, Introd. ao Sexto Dia.
49. *Cambridge Medieval History*, VII, 756.
50. Hollway-Calthrop, 290.
51. Robinson e Rolf, 413.
52. Ibid., 119.
53. Genoa, *a Descriptive Booklet*, 6.
54. Crump e Jacob, *Legacy of the Middle Ages*, 442; *Cambridge Medieval History*, VI, 490.
55. In Sismondi, 527.
56. Burckhardt, J., *Civilization of the Renaissance in Italy*, 79.
57. In Mather, F. J., *Venetian Painters*, 5.
58. Hutton, *Boccaccio*, 201.
59. Hollway-Calthrop, 257.
60. Ibid., 280.
61. Robinson e Rolf, 428.
62. Symonds, *Age of the Despots*, 73.
63. Hollway-Calthrop, 123.
64. Robinson e Rolf, 4.

CAPÍTULO II

1. Sismondi, 306; Coulton, G. G., *Life in the Middle Ages*, I, 205.
2. Milman, H. H., *History of Latin Christianity*, VII, 205.
3. Gregorovius, VI, 193.
4. Creighton, M., *History of the Papacy During the Reformation*, I, 42, Gregorovius, 192.
5. Milman, VII, 136.
6. Ibid., 137.
7. *Cambridge Medieval History*, VII, 273f; Rogers, J. E. T., *Economic Interpretation of History*, 75; Pastor, *History of the Popes*, I, 98.
8. Ibid., 66, 71.
9. Ibid.
10. Ibid., 92.
11. Coulton, *Life in the Middle Ages*, I, 205.
12. *Cambridge Medieval History*, VII, 288; Milman, VII, 138n.
13. Pastor, I, 107.
14. Sarton, G., *Introd. to the History of Science*, IIIb, 1034.
15. Pastor, I, 91.
16. Maquiavel, *History of Florence*, i, 6.
17. Sismondi, 328.
18. Gregorovius, VI, 436.
19. Ibid., 450.
20. Sismondi, 437.
21. Pastor, I, 100.
22. Ibid., 103.
23. Sismondi, 439.
24. In Pastor, I, 105.
25. Lanciani, R., *Golden Days of the Renaissance in Rome*, 1.
26. Lea, H. C., *History of the Inquisition in the Middle Ages*, III, 90-120; Milman, VII, 41-51.
27. Beazley, C. R., *Dawn of Modern Geography*, III, 181.
28. Coulton, G. G., *Medieval Panorama*, 650.
29. Sismondi, 458.
30. Gregorovius, VI, 522.
31. Pastor, I, 232.
32. Coulton, *Inquisition and Liberty*, 45.

CAPÍTULO III

1. Thompson, James, W., *Economic and Social History of Europe in the Later Middle Ages*, 458.
2. Beard, Miriam, *History of the Business Man*, 134.
3. Cellini, B., *Autobiography*, i, 69.
4. *Cambridge Medieval History*, VI, 487.
5. Pirenne, Henri, *Economic and Social History of Medieval Europe*, 215.
6. Burckhardt, 76.
7. Nussbaum, F. L., *History of the Economic Institutions of Modern Europe*, 70.
8. • Beard, M., 115.
9. Sarton, IIIa, 125.
10. Thompson, *Economic and Social History*, 406.
11. Symonds, *Age of the Despots*, 197; Sismondi, 573.
12. Maquiavel, *History*, iv, 3.
13. Beard, M., 152; Burckhardt, 80.
14. Maquiavel, *History*, iv, 6-7.
15. Beard, M., 152.
16. Villari, P., *Two First Centuries*, 358.
17. Sismondi, 598f; Beard, 152.
18. Burckhardt, 78.
19. Boissonnade, P., *Life and Work in Medieval Europe*, 299.
20. Roscoe, Wm., *Life of Lorenzo de Medici*, 79.
21. Varchi, Benedetto, *Storia fiorentina*, fim do livro ix.
22. Ariosto, *Satires*, vii, 25.
23. *Cambridge Modern History*, I, 542.
24. Symonds, *Revival of Learning*, 104.
25. Ibid., 243.
26. Sismondi, 747.
27. Villari, *Machiavelli*, I, 89.
28. Pastor, I, 27.
29. Villari, *Machiavelli*, 83; Symonds, *Revival of Learning*, 234.
30. Villari, l.c.
31. Pastor, II, 201.
32. Symonds, *Revival*, 237.
33. Burckhardt, 503.
34. Symonds, *Revival*, 240.
35. In Dopsch, *Economic and Social Foundations of European Civilization*, 2.
36. Vasari, *Lives*, II, 270, *Andrea da Fiesole*.
37. Fattorusso, 209.
38. Vasari, *Lives*, II, 299, *Baldassare Peruzzi*.
39. Beard, 153.
40. Symonds, *Fine Arts*, 134; *Cambridge Modern History*, I, 548.
41. Vasari, II, 52, *The Bellini Family*.
42. Baedeker, *Northern Italy*, 567.
43. Vasari, II, 306, *Andre del Sarto*.
44. Ibid.
45. Sarton, IIIb, 1132.
46. Vasari, II, 239, *Raphael*.
47. Taylor, R. A., *Leonardo*, 60.
48. Morey, C. R., *Medieval Art*, 340.
49. Vasari, II, 3, *Fra Filippo Lippi*.
50. Crowe e Cavalcaselle, *New History of Painting in Italy*, II, 324.
51. Symonds, *Sketches and Studies in Italy and Greece*, 21-6.
52. Maquiavel, *History*, vii, 1.
53. Guicciardini, Fr., *History of the Wars in Italy*, I, 181.

54. Maquiavel, *History of the Wars in Italy*, I, 181.
54. Maquiavel, *History*, vii, 1.
55. In Young, G. F., *The Medici,* 77.

CAPÍTULO IV

1. Maquiavel, *History*, vii, 2.
2. Ibid.
3. *Cambridge Modern History,* I, 661; Roscoe, *Lorenzo*, 156-7.
4. Roscoe, 169.
5. Ibid., 278; Young, 220.
6. Sismondi, 659; Villari, *Life and Times of Savonarola,* 45; Neard, 156.
7. Maquiavel, viii, 7.
8. Guicciardini, I, 5.
9. Roscoe, *Lorenzo,* 235.
10. *Storia fiorentina*, cap. ix, in Villari, *Machiavelli*, I, 35.
11. Symonds, *Italian Literature*, I. 390.
12. Varchi, fim do livro ix.
13. Sellery, G. C., *The Renaissance*, 196.
14. Pastor, V, 154.
15. Villari, *Machiavelli*, I, 132.
16. Abrahams, I., *Jewish Life in the Middle Ages*, 421.
17. In Pater, W., *The Renaissance,* 32.
18. Traduzido do texto latino como é apresentado por Burckhardt, 354-5.
19. Symonds, *Sketches,* II, 319-20.
20. Pulci, *Morgante maggiore*, i, 54f, in Owen, 151.
21. XVIII, 115f, in Symonds, *Italian Literature*, I, Apêndice V.
22. Canto xxv.
23. XXV, 229-30, in Prescott, *Ferdinand and Isabella*, I, 496.
24. In Roscoe, *Lorenzo*, 311.
25. Vasari, *Life of Rustici.*
26. Vasari, II, 98, *Andrea Verrocchio*.
27. Müntz, E., *Raphael,* 146.
28. Berenson, B., *Study and Criticism of Italian Art,* 2.
29. Vasari, II, 23, *Benozzo Gozzoli.*
30. Berenson, *Florentine Painters of the Renaissance*, 63; Taine, H. A., *Italy: Florence and Venice,* 127.
31. In *O Martírio de S. Pedro*, na Capela Brancacci.
32. Vasari, II, 85, 87, *Botticelli.*
33. Crowe e Cavalcaselle, II, 431-3.
34. Von Reumont, *Lorenzo il Magnifico*, II, 590, Creighton, III, 296-8, e Roscoe, *Lorenzo*, 327, aceitam a versão de Policiano; Villari, *Savonarola*, 168-72, prefere a de Pico. A terceira condição de Policiano parece muito inocente para ser histórica.
35. Maquiavel, *History*, viii, 7; Guicciardini, I, 10.
36. Roscoe, *Lorenzo*, 334.

CAPÍTULO V

1. Noyes, *Ferrara*, 98.
2. In Roeder, R., *The Man of the Renaissance*, 6.
3. Ibid., 5.
4. Ibid.
5. Savonarola, 28º Sermão sobre Ezequiel.
6. In Villari, *Savonarola*, 126.
7. In Roeder, 25.
8. Villari, *Savonarola,* 129.
9. Symonds, *Italian Literature*, I, 386.
10. Villari, 183.
11. Ibid., 189.
12. Guicciardini, I, 173.
13. Villari, 343.
14. Roeder, 57.
15. Villari, 330.
16. Ibid., 329.
17. Guicciardini, II, 391.
18. *Cambridge Modern History*, I, 672 e cap. xix.
19. Villari, 393.
20. Ibid., 376.
21. Ibid., 390.
22. Ibid., 400.
23. Ibid., 401.
24. Ibid., 406.
25. Ibid., 410.
26. Ibid., 474.
27. *Cambridge Modern History*, I, 179.
28. Sermões da Quaresma de 1497, no. 22, in Villari, 516-8.
29. Sermão no. 28, in Villari, 519-20.
30. Villari, 522.
31. *Cambridge Modern History*, I, 179.
32. Villari, 601.
33. Ibid., 645.
34. *Cambridge Modern History*, I, 182.
35. Vasari, II, 176, *Piero di Cosimo.*
36. Id., III, 319, *Lombard Artists.*
37. Crowe, III, 562.

CAPÍTULO VI

1. Beard, 134.
2. Boissonnade, 326.
3. Pastor, V, 126.
4. Sismondi, 746; Burckhardt, 296.
5. Ibid., 297.
6. Hollway-Calthrop, 14.
7. Thompson, J. W., *Economic and Social History*, 236.
8. Noyes, *Milan*, 132.

9. Thompson, 460; cálculos feitos por Schmoller, baseados em arquivos do Governo.
10. Burckhardt, 14; Symonds, *Age of the Despots*, 151.
11. Maquiavel, *History*, vii, 6; Sismondi, 620-1.
12. Cartwright, J., *Beatrice d'Este*, 260.
13. Müntz, E., *Leonardo da Vinci*, I, 103.
14. Taylor, R., *Leonard*, 104
15. In Cartwright, *Beatrice d'Este*, 165.
16. Cf., e.g., Cartwright, 78.
17. Sismondi, 741.
18. In Noyes, *Milan*, 165.
19. Ibid., 183.
20. Cartwright, *Isabella d'Este*, I, 151.
21. Cartwright, *Beatrice d'Este*, 370-3.
22. Ibid., 141.
23. In Symonds, *Revival of Learning*, 273.
24. Ibid., 269.
25. Cellini, *Autobiography*, i. 26.

CAPÍTULO VII

1. *Leonardo da Vinci*, Phaidon, 21; Taylor, *Leonardo*, 49.
2. Ibid., 488.
3. *Codice Atlantico*, in Leonardo da Vinci, *Notebooks*, II, 502.
4. Fogli A 10 r in *Notebooks*, I, 106.
5. Vasari, II, 160, *Leonardo da Vinci*; Paolo Giovio in Phaidon *Leonardo*, 5.
6. Vasari, II, 162; *Codice Atlantico*, 167 v.c. in *Notebooks*, II, 394.
7. Müntz, *Leonardo*, I, 192.
8. Matteo Bandelli in Müntz, *Leonardo*, I, 184.
9. Ibid., 187.
10. In Taylor, *Leonardo*, 231.
11. Müntz, I, 185; Cartwright, *Beatrice*, 138.
12. E.g., Müntz, II, 123.
13. MS. B 83 v in *Notebooks*, II, 204; illustration facing p. 212.
14. *Notebooks*, II, 212.
15. Popham, A. E., *Drawings of Leonardo da Vinci*, fig. 309.
16. Ibid., fig. 308.
17. Müntz, II, 96.
18. B. M. 35 r in *Notebooks*, II, 96.
19. Popham, figs. 305, 298, 303.
20. Phaidon *Leonardo*, 19.
21. Ibid., 16, citando uma *Vida de Leonardo*, de 1540.
22. Müntz, II, 158.
23. Ibid., 124.
24. Vasari, II, 166, *Leonardo*.
25. Phaidon *Leonardo*, 23.
26. Taylor, R. A., *Leonardo*, xii.
27. Andrea Corsali, escrevendo a Giuliano de Médici em 1515, in Müntz, I, 17.
28. Vasari, II, 157.
29. *Trattato della pittura*, 27 v, in *Notebooks*, II, 261.
30. MS 2037, Bibliothèque Nationale, 10 r in *Notebooks* II, 177.
31. Berenson, *Florentine Painters*, 68.
33. Quaderni III, 12 v in *Notebooks*, II, 529.
34. Richter, J. P., *Literary Works of L. da V.*, II, 385-92; Müntz, I, 82-4.
35. In Müntz, II, 19.
36. *Notebooks*, I, 363; II, 13, 287-92.
37. *Trattato* 31 r e 30 v; *Notebooks*, 267-9.
38. Richter, I, 10.
39. *Trattato* 2 r; Bibl. Nat. ms. 2038; *Notebooks*, II, 235.
40. In Taylor, *Leonardo*, 355.
41. *Trattato*, 20 r; *Notebooks*, II, 245.
42. B 16 r e 15 v in *Notebooks*, II, 424.
43. Vasari, II, 157.
44. Usher, in Nussbaum, 80.
45. *Life* Magazine, de 17 de julho de 1939.
46. *Notebooks*, I, 25.
47. *Encyclopaedia Britannica*, 11ª ed., XXI, 230c.
48. A 27 v.a.; *Notebooks*, II, 437.
49. *Codice Atlantico*, 381 v.a.; *Notebooks*, I, 515.
50. *Codice Atlantico*, 45 r.a.; *Notebooks*, I, 442.
51. *Sul volo*, in *Notebooks*, I, 436.
52. Ibid., 437.
53. *Codice Atlantico*, 161 r.a.; *Notebooks*, I, 511.
54. Popham, 317-8.
55. *Notebooks*, I, 427.
56. B 83 v; *Notebooks*, I, 517.
57. B 89 r; *Notebooks*, I, 519.
58. *Sul volo*, in *Notebooks*, I, 441.
59. *Codice Atlantico*, 318 v.a.; *Notebooks*, I, 513.
60. Taylor, *Leonardo*, 225.
61. Trattato, 10.
62. H 90 E 42 in *Notebooks*, II, 75.
63. Duhem, P., *Études sur Léonard de Vinci*, I, 20, 22, 30; III, 54f.
64. In Freud, *Leonardo da Vinci*, 102.
65. *Codice Atlantico*, 367 v.b. in *Notebooks*, II, 500.
66. Popham, fig. 161.
67. G 96 v; *Notebooks*, I, 625.
68. Richter, I, ii, nº 3.
69. *Codice Atlantico*, 190 r.a.
70. Quaderni v., 25 r, e F 41 v; *Notebooks*, I, 310, 298.
71. *Codice Atlantico*, 303 v.b.
72. Duhem, I, 25f.
73. Ibid., 25, 30; *Notebooks*, I, 302.
74. F 79 r; *Notebooks*, I, 330-1.
75. Cerca de 1338. Cf. D. Müntz, II, 91.
76. *Codice Atlantico*, 155 r.b.; Leic 8 v, 9 r.v.

77. Richter, II, 265.
78. *Codice Atlantico*, 84 r.a.
79. Ibid., 160 v.a.
80. A 56 r; Leic 33 v; *Notebooks*. II, 21, 368.
81. Leic 36 r; *Notebooks*, II, 373.
82. E 8 v; *Notebooks*, I, 628.
83. B.M. 151 r; *Notebooks*, I, 602.
84. *Codice Atlantico*, 302 v.b.; *Notebooks*, I, 529; Müntz, II, 71.
85. Müntz, II, 79.
86. B 6 r; *Notebooks*, I, 284.
87. *Codice Atlantico*, 345 v.b.; *Notebooks*, I, 253.
88. *Codice Atlantico*, 244 r.a.; *Notebooks*, I, 248.
89. Richter, I, 70-82.
90. Müntz, II, 78.
91. B.M. 57 v; *Notebooks*, II, 98.
92. Duhem, I, 204.
93. *Codice Atlantico*, 314, in Müntz, II, 75.
94. Vasari, II, 157.
95. Müntz, II, 87.
96. Ibid., 80.
97. *Notebooks*, I, 13.
98. Castiglioni, *History of Medicine*,413-17.
99. Richter II, p. 132; Müntz, II, 84.
100. Fogli B, 10 v; *Notebooks*, I, 124.
101. Taylor, *Leonardo*, 406.
102. Humboldt, A. von, *Kosmos*, II, 324, in Müntz, II, 60.
103. In Garrison, *History of Medicine*, 216.
104. F 41 r; *Notebooks*, II, 47.
105. *Codice Atlantico*, 345 v.b.; *Notebooks*, I, 243.
106. In Müntz, II, 32n.
107. Richter, II, p. 302, 363-4.
108. Ibid., II, p. 369.
109. *Codice Atlantico*, B 70 r.a.; *Notebooks*, II, 504.
110. F 5 r and 4 v; *Notebooks*, I, 295.
111. Taylor, *Leonardo*, 22.
112. Ibid., 462.
113. Müntz, II, 31.
114. *Codice Atlantico*, 51 r.b.
115. A 24 r; *Notebooks*, I, 538; Richter, II, p. 285.
116. Taylor, 7.
117. Citado em Müntz, II, 207.
118. Basler, *Leonardo*, 6.
119. Marcel Raymond in Taylor, 449-50.
120. *Notebooks*, I, 36.
121. Müntz, II, 22.
122. Taylor, 466.

CAPÍTULO VIII

1. Sismondi, 593.
2. Vasari, I, 183, *Spinello*.
3. Id., II, 147, *Signorelli*.
4. E.g., Symonds, *Sketches*, III, 151.
5. Allegretto Allegretti in Symonds, *Age of the Despots*, 616.
6. Craven, *Treasury of Art Masterpieces*, ed. de 1952, 6.
7. Vasari, III, 286, *Sodoma*.
8. Ibid., 285.
9. *Emporium* Magazine, junho de 1939, 354.
10. Crowe, III, 104, 106.
11. Vasari, II, 18; *Gentile da Fabriano*.
12. Matarazzo, *Cronaca*, in Symonds, *Sketches*, III, 134-5.
13. In Villari, *Machiavelli*, I, 355.
14. Symonds, *Sketches*, III, 129.
15. Crowe, III, 293.
16. Ibid., 183.
17. Vasari, II, 133, *Perugino*.
18. Thorndike, L., *History of Medieval Europe*, 675-6.
19. Vasari, II, 132, *Perugino*; Crowe, III, 223.
20. Symonds Fine Arts, 297n.

CAPÍTULO IX

1. Brinton, *The Gonzaga Lords of Mantua*, 91.
2. Mantegna, *L'oeuvre*, xiv.
3. Cartwright, *Isabella*, I, 362.
4. Ibid., 83.
5. Ibid., 152.
6. Ibid., 4.
7. Ibid., 288.
8. Maulde, *Women of the Renaissance*, 432.
9. Cartwright, *Isabella*, II, 381.

CAPÍTULO X

1. Gregorovius, *Lucrezia Borgia*, 267.
2. Noyes, *Ferrara*, 82.
3. Ibid., 136.
4. Burckhardt, 47.
5. Ariosto, *Orlando furioso*, xxxiii, 2.
6. Noyes, *Ferrara*, 83.
7. Ibid., 82-4.
8. Symonds, *Revival*, 298-301.
9. Burckhardt, 323.
10. Carducci in Villari, *Machiavelli*, I, 410.
11. Ariosto, *I Suppositi*, Prólogo.
12. Cf. Symonds, *Italian Literature*, I, 496n, e Ariosto, Satire ii, 94-9.
13. *Orlando furioso*, x, 95-6.
14. Cf. Croce, *Ariosto, Shakespeare, and Corneille*, 65.
15. *Orlando furioso*, x, 84.
16. Satire, vii, tr. Symonds.
17. In Symonds, *Italian Literature*, II, 323.
18. Rabelais, *Pantagruel*, ii,1, 7.
19. Gregorovius, *Lucrezia*, 362.

CAPÍTULO XI

1. Comines, *Memoirs*, vii, 17.
2. Molmenti, P., Parte I, Vol. II, 62.
3. Young, *Medici*, 28.
4. Beazley, *Dawn of Modern Geography*, 474.
5. Thompson, J. W., *Economic and Social History*, 490.
6. Guicciardini, IV, 359.
7. Discurso de Mocenigo, in Sismondi, 534n.
8. Molmenti, l.c., 42.
9. Ibid., 33.
10. Sismondi, 788.
11. Molmenti, 30.
12. Sismondi, 789.
13. Ibid.
14. Molmenti, 37-9.
15. Ibid., 94.
16. Burckhardt, 63.
17. *Cambridge Modern History*, I, 263; Molmenti, 12; Villari, *Machiavelli*, I, 464, 466; Foligno, *Padua*, 141.
18. Maquiavel, *History*, vi, 4.
19. Molmenti, Parte I, Vol. II, 98
20. Id., Parte II, Vol. II, 240.
21. Ibid.
22. Petrarca, Carta de 21 de setembro de 1373, in Foligno, 126.
23. Molmenti, Parte I, Vol. II, 269.
24. Ibid., 22.
25. *Cambridge Modern History*, I, 269.
26. Molmenti, Parte I, Vol. II, 21.
27. *Cambridge Modern History*, I, 268.
28. Vasari, I, 357, *Antonello da Messina.*
29. Ibid., 358.
30. Gronau, G., *Titian*, 6.
31. Vasari, II, 47, *The Bellini.*
32. Mather, F. J., *Venetian Painters*, 91.
33. Molmenti, Parte I, Vol. II, 160.
34. Carlo Ridolfo in Mather, 195.
35. Mather, 206.
36. Gronau, 28.
37. Ibid., 38.
38. Ibid., 35.
39. Ibid., 62.
40. Mather, 300.
41. *Lombardia*, II, 85.
42. Renard, G., *Guilds of the Middle Ages*, 36; Dillon, E., *Glass*, 222.
43. Citado por Alan Moorehead in *The New Yorker* de 24 de fevereiro de 1951.
44. Symonds, *Revival*, 369.
45. Putnam, G. H., *Books*, I, 438.
46. Symonds, *Revival*, 381.
47. Ibid., 411; Gregorovius, *Lucrezia*, 305; Noyes, *Ferrara*, 163.
48. Pastor, VIII, 191.
49. *Cambridge Modern History*, I, 564; Symonds, *Revival*, 398.
50. Maulde, 366-7.
51. Berenson, B., *Venetian Painters*, 31.
52. Vasari, III, 48, *Veronese Artists.*
53. Ibid., 49.
54. Ibid., 30, *Giov. Fr. Caroto.*

CAPÍTULO XII

1. Stoecklin, *Le Corrège*, 21.
2. Vasari, II, 175, *Correggio.*
3. James, E. E. C., *Bologna*, 301.
4. Vasari, II, 118. *Francia.*
5. Ibid., 122.
6. Berenson, *North Italian Painters*, 70.
7. James, E. E., 355.
8. Vasari, II, 123.
9. Sismondi, 737.
10. Symonds, *Sketches*, II, 17.
11. Burckhardt, 454.
12. Sismondi, 737.
13. Villari, *Machiavelli*, I, 117-8; Pastor, III, 117.
14. Symonds, *Sketches*, II, 20.
15. Burckhardt, 454.
16. Pastor, III, 117.
17. *Miniatures de la Renaissance*, 79.
18. Müntz, *Raphael*, 5.
19. Castiglione, *The Courtier*, 231.
20. Roeder, *Man of the Renaissance*, 175.
21. Cartwright, *Isabella*, I, 110.
22. Maulde, 294.
23. Roeder, 222.
24. Ibid., 397.
25. Castiglione, 188.
26. Ibid., 310.
27. Ibid., 304.
28. Ibid., 306.
29. Ibid., 286.
30. Cartwright, *Baldassare Castiglione*, II, 430.

CAPÍTULO XIII

1. Burckhardt, 226.
2. Pastor, I, 13-7; Villari, *Machiavelli*, I, 96-7; Symonds, *Revival*, 258.
3. Cf. Sellery, *Renaissance*, 202f.
4. Pastor, I, 19-21; Villari, *Machiavelli*, I, 98.
5. Pastor, V, 115; Burckhardt, 36-7; Villari, *Machiavelli*, I, 58; Sismondi, 739; Symonds, *Age of the Despots*, 570-2; mas estes confiam em Paolo Giovio, historiador favorável aos papas.
6. Burckhardt, 267.
7. In Portogliotti, *The Borgias*, 60.
8. In Symonds, *Revival*, 469.

CAPÍTULO XIV

1. Pastor, I, 117; Creighton, I, 566-9.
2. In Pastor, I ,124.
3. Coulton, *Medieval Panorama*, 486.
4. Pastor, VII, 339; Creighton, I, 161.
5. Lea, H. C., *History of Auricular Confession*, III, 65.
6. Creighton, I, 147.
7. Ibid., 168.
8. Gierke, *Political Theories of the Middle Age*, 52, 59; Hearnshaw, *Medieval Contributions to Civilization*, 67.
9. Emerton, E., *Defensor Pacis of Marsiglio of Padua*, 70-2.
10. Pastor, I, 184.
11. Niem in Milman, VII, 235n.
12. Creighton, I, 273.
13. Milman, VII, 460.
14. Figgis, J. N., *From Gerson to Grotius*, 41.
15. In Ogg, F. A., *Source Book of Medieval History*, 391.
16. Creighton, I, 297.
17. *Cambridge Medieval History*, VIII, 8n.
18. Creighton, IV, 8.
19. In Pastor, I, 241.
20. Creighton, II, 272; Pastor I, 284.
21. Creighton, IV, 44.
22. Ogg, 393-7.
23. Pastor, II, 215.
24. *Cambridge Medieval History*, IV, 620f; Pastor, II, 258.
25. Creighton, IV, 71.

CAPÍTULO XV

1. Gibbon, *Decline and Fall*, VI, 558.
2. Lanciani, *Golden Days of the Renaissance*, 78-80.
3. Burckhardt, 105.
4. Roscoe, *Leo X*, I, 435.
5. Cf. Pastor, VII, 104.
6. Pastor, I, 169.
7. Pastor, II, 180; Hare, *Walks in Rome*, 167.
8. In Creighton, III, iiin.
9. Pastor, II, 14; Symonds, *Revival*, 222-5.
10. Ibid., 226.
11. Pastor, II, 193.
12. Pastor, II, 200.
13. Burckhardt, 188.
14. Pastor, II, 198.
15. Sismondi, 613.
16. Vasari, II, 31, *Bernardino Rosselino*.
17. Lea, *Auricular Confession*, III, 202.
18. Pastor, II, 102.
19. Creighton, II, 308f.
20. Pastor, II, 272f.
21. Ibid., 313.
22. La Tour, P. Imbart de, *Les origines de la Réforme*, II, 7, 14.
23. Creighton, II, 245.
24. Ibid., 246.
25. Ibid., 247.
26. Platina, *In vitas summorum pontificum*, in Whitcomb, *Source Book*, 69.
27. Creighton, II, 483.
28. Ibid.
29. Burckhardt, 305.
30. Creighton, II, 483.
31. Sellery, 239.
32. Platina in Whitcomb, 65.
33. Creighton, II, 488.
34. Platina, l.c.
35. Ibid., 66.
36. Vasiliev, *History of the Byzantine Empire*, II, 442.
37. Pastor, III, 324.
38. Ibid., 256.
39. Creighton, IV, 209.
40. Thompson, J. W., 297.
41. Pastor, IV, 41-5; Villari, *Machiavelli*, I, 106-7; Burckhardt, 280, 505.
42. Ferrara, O., *The Borgia Pope*, 95.
43. Pastor IV, 238-44; Creighton, III, 63-6.
44. Ibid., 75.
45. Symonds, *Despots*, 388.
46. Ibid., 398n.
47. Cf. Creighton, III, 115, 285; Pastor, IV, 416.
48. Soriano in Symonds, *Despots*, 394n; Pastor, IV, 428.
49. Symonds, *Despots*, 394.
50. Pastor, V, 236-8.
51. Vespucci in *Cambridge Modern History*, I, 222.
52. Creighton, III, 120.
53. Ibid., 154-5; Pastor, V, 351.
54. Ibid., 352-4; Creighton, IV, 318.
55. Creighton, III, 126.
56. Ibid.
57. Burckhardt, 108; Pastor, V, 354.
58. Pastor, V, 317; Creighton, III, 126.
59. La Tour, II, 13.
60. Pastor, V, 361-2.
61. Creighton, IV, 297-8.
62. Creighton, III, 126.
63. Ibid., 135.
64. In Taine, *Italy: Rome and Naples*, 171.
65. Creighton, III, 153; *Cambridge Modern History*, I, 225.

CAPÍTULO XVI

1. Ferrara, *Borgia Pope*, 55-62; Pastor, II, 541-2.
2. Creighton, III, 162.

3. Pastor, II, 455.
4. Beuf, *Cesare Borgia*, 19; Gregorovius, *Lucrezia*, 10.
5. Ibid., 18, 20.
6. Roscoe, *Leo X*, I, 24.
7. Gregorovius, *Lucrezia*, 352.
8. Id., IV, 324.
9. *Cambridge Modern History*, I, 225; Ferrara, 66; Creighton, III, 159.
10. Ferrara, 51; Pastor, V, 366; Gregorovius, 17.
11. Creighton, III, 160n.
12. *Cambridge Modern History*, I, 226.
13. Pastor, V, 385.
14. Sacerdote, G., *Cesare Borgia*, 94.
15. In Creighton, III, 47.
16. *Cambridge Modern History*, I, 234.
17. Vasari, II, 116, *Pinturicchio*.
18 Ferrara, 310.
19 La Tour, II, 39.
20 Pastor, V, 396; Burckhardt, 109.
21. Portigliotti, 28f.
22. Guicciardini, I, 19-20.
23. Creighton, III, 168.
24. Ibid., 194-5, citando as cartas como estão apresentadas no *Diarium* de Burckhardt.
25. Creighton, III, 196; Pastor, V, 429; *Cambridge Modern History*, I, 229.
26. Guicciardini, I, 209.
27. Creighton, III, 206; *Cambridge Modern History*, I, 231.
28. Ibid., 230.
29. Pastor, V, 381.
30. Ferrara, 163.
31. Roscoe, *Leo X*, I, 394.
32. Guicciardini, I, 29.
33. Gregorovius, 75.
34. Creighton, III, 175; Gregorovius, 39, 62; Portigliotti, 47.
35. Ferrara, 164.
36. Creighton, III, 176; Gregorovius, 65.
37. Portigliotti, 45, 48, 61.
38. Burckhardt, *Diarium*, iii, 227 in Creighton, IV, 49n.
39. Boccaccio, embaixador de Ferrara, in Symonds, *Despots*, 417; Portigliotti, 56.
40. Gregorovius, 75.
41. Lea, *Auricular Confession*, III, 211f.
42. Guicciardini, III, 26; Pastor, VI, 153-4.
43. Guicciardini III, 26; Creighton, IV, 13-4.
44. Portigliotti, 66.
45. In Villari, *Machiavelli*, I, 321.
46. Portigliotti, 66.
47. Ferrara, 318.
48. Villari, l.c.
49. Cf. Ferrara, cap. xxi.
50. Ibid., 309.
51 Ferrara, 246; Sacerdote, 198f.
52. Ibid., 221.
53. Ibid., 202.
54. Ferrara, 246; Pastor, V, 512, e Roscoe, *Leo X*, I, 154, absolvem César Bórgia; Gregorovius, *Lucrezia*, 106; Beuf, 76-8; e Symonds, *Despots*, 425 acusam-no; Creighton, III, 258, conclui que "é impossível pronunciar qualquer juízo seguro".
55. Pastor, V, 501.
56. Gregorovius, 220; Burckhardt, 110.
57. Beuf, 41.
58. Gregorovius, 57.
59. Beuf, 97.
60. Cartwright, *Isabella*, I, 178.
61. Beuf, 7; Sacerdote, 207.
62. Ferrara, 291.
63. Burckhardt, 112; Creighton, IV, 3-4.
64. Id., III, 6n; Ferrara, 293.
65. Richard Garnett, in *Cambridge Modern History*, I, 238.
66. In Beuf, 155.
67. Ferrara, 308.
68. Beuf, 194.
69. Ibid., 223.
70. Creighton, IV, 27.
71. Ibid.
72. Ibid., 29; Sacerdote, 806.
73. Guicciardini, III, 137; Maquiavel, *Relation of the Murder of Vitelezzo*, in apêndice à *History of Florence*, pp. 491-6.
74. Beuf, 292.
75. Ibid.
76. Ibid., e 296.
77. Creighton, IV, 36.
78. Ibid., 40.
79. Beuf, 290.
80. Beuf, 252-8.
81. Beuf., 131.
82. Beuf, 66, 177; Guicciardini, III, 129.
83. Portigliotti, 83.
84. Villari, *Machiavelli*, I, 323.
85. Burckhardt, 116.
86. Pastor, VI, 128.
87. Beuf, 305-7.
88. Ferrara, 326.
89. Burckhardt, 115; Villari, *Machiavelli*, I, 323.
90. Cartwright, *Isabella*, I, 327.
91. Creighton, IV, 30, 40; *Cambridge Modern History*, I, 242; Beuf, 307.
92. Symonds, *Despots*, 426.
93 Burckhardt, *Diarium*, ed. Celani, II, 303, in Portigliotti, 54.
94. Ferrara 337; Gregorovius, *Lucrezia*, 178.
95. Ferrara, 337.
96. Gregorovius, 177; Ferrara, 336. Creighton.
IV, 50n.

97. Gregorovius, 189.
98. Ferrara, 252.
99. Ibid., 251.
100. Gregorovius, 108, 330.
101. Creighton, III, 264.
102. Existem relatos diferentes sobre a morte de Afonso; o texto segue o despacho do embaixador veneziano Capello, conforme é apresentado em Creighton, IV, 257-62. Pastor (VI, 77) sugere que Afonso foi assassinado pela sua própria guarda pessoal.
103. Cf. Gregorovius, *Lucrezia*, 175.
104. Cartwright, *Isabella*, I, 205.
105. Creighton, IV, 21; Pastor, V, 399; Gregorovius, 175.
106. Ibid., 167.
107. Ibid., 213.
108. Ibid., 222; Friedländer, L., *Roman Life and Manners*, II, 176.
109. Gregorovius, 246-8.
110. Ibid., 290.
111. *Cambridge Modern History*, I, 241; Pastor, VI, 132; Sacerdote, 683; Villari, *Machiavelli*, I, 327; Lanciani, 76; Ferrara, 400; Roscoe, *Leo X*, I, 469; Beuf, 318. Portigliotti, 129-37, defende a teoria do envenenamento.
112. Lanciani, 76.
113. Portigliotti, 127.
114. Gregorovius, 289.
115. Guicciardini, III, 228.
116. Maquiavel, *Prince*, cap. xviii.
117. Pastor, VI, 137.
118. Roscoe, *Leo X*, I, 195.
119. Creighton, IV, 44-50.
120. *Cambridge Modern History*, I, 241-2.
121. Creighton, IV, 57.
122. Pastor, VI, 208.
123. Gregorovius, *Lucrezia*, 310.
124. Ibid., 31.
125. Roscoe, *Leo X*, I, 404.

CAPÍTULO XVII

1. Pastor, V, 369.
2. Paris de Grassis in Roscoe, *Leo X*, I, 300.
3. Pastor, l.c.
4. Villari, *Machiavelli*, I, 367.
5. Pastor, VI, 215.
6. Ibid., 223.
7. Beuf, 364.
8. Maquiavel, *Discourses*, i, 27.
9. Creighton, IV, 117.
10. Ibid., 123.
11. Ibid., 124.
12. Ibid., 127.
13. Guicciardini, V, 90.
14. Creighton, IV, 163n.
15. Ibid., 130n.
16. Guicciardini, VI, 111.
17. Müntz, *Raphael*, 293.
18. Symonds, *Michelangelo*, 92-4.
19. Pastor, VI, 469f.
20. New York *World*, de 12 de maio de 1928.
21. Nietzsche, Carta a Brandes, in Huneker, *Egoists*, 251.
22. Vasari, ed., Blashfield e Hopkins, IV, 37n, *Michelangelo*.
23. Ibid., 38.
24. In Symonds, *Michelangelo*, 7.
25. Cellini, *Autobiography*, i, 13.
26. Symonds, *Mich.*, 134.
27. Ibid., 44.
28. Ibid., 45.
29. Maulde, 313.
30. Symonds, *Mich.*, 58.
31. Vasari, IV, 59.
32. Symonds, 70.
33. Ibid., 100.
34. Cellini, i, 12.
35. Condivi in Symonds, 111.
36. Symonds, 125.
37. Vasari, IV, 89.
38. Condivi in Symonds, 139.
39. Faure, E., *Spirit of Forms*, 139.
40. Vasari, IV, 91.

CAPÍTULO XVIII

1. Montalembert, *Monks of the West*, I, 81.
2. Roscoe, *Lorenzo*, 285.
3. Guicciardini, VI, 114.
4. Roscoe, *Leo X*, I, 344.
5. Guicciardini, VII, 68.
6. Ibid., VI, 117.
7. Creighton, IV, 182.
8. *Cambridge Modern History*, II, 14; Gregorovius, *History of City of Rome*, VIIIa, 294; Creighton, IV, 181n. Todos estes se baseiam na *Relazione* de Marino Giorgio, embaixador veneziano, e na *Storia Milanese*, de Prato; evidência provável mas inconclusiva, uma vez que Giorgio não residiu em Roma até 1515.
9. Pastor, VIII, 391.
10. Ibid.
11. Ibid., 84.
12. Roscoe, *Leo X*, II, 259.
13. Ibid., 388; Pastor, VIII, 79.
14. Müntz, *Raphael*, 409.
15. Taine, *Italy: Rome and Naples*, 185.
16. Pastor, VIII, 74.
17. Roscoe, II, 391.
18. Burckhardt, 185.
19. Pastor, VIII, 160, 162.
20. Ibid., 163-4.

21. Lanciani, *Golden Days of the Renaissance in Rome*, 321.
22. Burckhardt, 387.
23. Gregorovius, VIIIa, 407.
24. Lanciani, 58.
25. Roscoe, II, 82; Pastor, VIII, 127.
26. Gregorovius, VIIIa, 302.
27. Lanciani, 108.
28. Pastor, VIII, 121.
29. Cartwright, *Isabella*, II, 116.
30. Gregorovius, VIIIa, 309, 311.
31. Rashdall, H., *Universities of Europe in the M. A.*, II, 39.
32. Roscoe, I, 342.
33. Huizinga, *Waning of the Middle Ages*, 62.
34. Pastor, VIII, 268.
35. Roscoe, I, 357.
36. Ibid., 287.
37. Ibid.
38. Maulde, 432.
39. Roscoe, II, 173.
40. Müntz, *Raphael*, 405; Symonds, *Italian Literature*, II, 147.
41. Roscoe, II, 299-302; Pastor, VIII, 238.
42. Ibid., 270.
43. Roscoe, II, 176.
44. Ibid., 110; Pastor, VIII, 184.
45. Roscoe, II, 110.
46. In Symonds, *Revival*, 499.
47. Ibid., 500.
48. Ibid., 503.
49. Ibid., 476.
50. Lanciani, *Ancient Rome*, 154f.
51. In Pastor, VIII, 362.
52. Symonds, *Michelangelo*, 195.
53. Vasari, IV, 75.
54. Pastor, VIII, 435.
55. Symonds, 219.
56. Ibid., 51.
57. Ibid., 52.
58. Vasari, IV, 213.
59. Ibid., 218.
60. Ibid., 212.
61. Symonds, *Fine Arts*, 268.
62. Symonds, *Michel*, 203.
63. Ibid., 529.
64. 535.
65. 149.
66. Müntz, *Raphael*, 421.
67. Ibid., 422.
68. 420.
69. Ibid.
70. Vasari, II, 247-9, *Raphael*.
71. Winckelmann, *History of Ancient Art*, II, 316.
72. Müntz, *Raphael*, 462.
73. Roscoe, *Leo X*, I, 347.
74. Lanciani, *Golden Days*, 279-80.
75. Friedländer, II, 136; Pastor, VIII, 117
76. Friedländer, 1.c.
77. Ibid., 157.
78. Lanciani, *Golden Days*, 302.
79. Müntz, *Raphael*, 491.
80. *Time* Magazine, de 30 de abril de 1951, p. 29.
81. Vasari, II, 238.
82. Lanciani, 230.
83. Vasari, II, 241.
84. Ibid., 247.
85. Mat. 17:1-3, 14f.
86. Vasari, II, 247.
87. In Mantegna, *L'oeuvre*, Introd., x.
88. Guicciardini, VII, 287; VIII, 11.
89. Ibid., VI, 412.
90. Ibid., VII, 129; Roscoe, *Leo X*, II, 200.
91. Cf. Ranke, *History of the Popes*, I, 309.
92. Pastor, VIII, 2.
93. Thompson, J. W., 423.
94. Pastor, VIII, 81, 151.
95. Ibid., 102.
96. 63-5.
97. Thompson, 423.
98. Pastor, VIII, 460.
99. Young, *Medici*, 296.
100. Pastor, VIII, 139.

CAPÍTULO XIX

1. Poggio, *Facetiae*, in Burckhardt, 521.
2. Maquiavel, *Discourses*, i, 56.
3. Burckhardt, 519.
4. Ibid., 520.
5. Thorndike, Lynn, *History of Magic and Experimental Science*, IV, 562.
6. Jusserand, J. J., *English Wayfaring Life in the M. A.*, 377.
7. Ibid.
8. Aretino, *Ragionamenti del Zoppino*, in Burckhardt, 529; Sismondi, 744.
9. Ibid.
10. Pastor, V, 348.
11. Ibid., 349; Êxodo, xxii, 18.
12. Pastor, V, 349.
13. Lea, H. C., *History of the Inquisition in the M. A.*, III, 540.
14. Sismondi, 745; Burckhardt, 528.
15. Lea, op. cit., 547.
16. Ibid.
17. Ibid., 548.
18. Burckhardt, 508.
19. Thorndike, IV, 761.
20. Ibid., 435.
21. Guicciardini, *Ricordi*, 57, in Burckhardt, 518.
22. Robertson, J. M., *Short History of Freethought*, I, 369.
23. Roscoe, *Leo X*, II, 253.
24. Lacroix, Paul, *Science and Literature in the Middle Ages*, 290.

25. Burckhardt, 211.
26. Boccaccio, *Decameron*, viii, 9.
27. In Castiglioni, *History of Medicine*, 399.
28. Walsh, J. J., *The Popes and Science*, 75.
29. Ibid., 115.
30. Cornaro, L., *Art of Living Long*, 43f.
31. Castiglioni, 368.
32. Cornaro, 92, 103.
33. Ibid., Introd., 31.
34. Ibid.
35. Lanciani, *Golden Days*, 87.
36. Molmenti, Parte II, Vol. I, 159f.
37. Lanciani, 86.
38. Thorndike, *Science and Thought in the Fifteenth Century*, 221.
39. Sarton, IIIb, 1658.
40. Garrison, 187.
41. Molmenti, Parte I, Vol. II, 54.
42. Pastor, V, 61.
43. Luther, *Table Talk*, in Pastor, V, 65.
44. Garrison, 191.
45. Ibid.
46. Lacroix, Paul, *History of Prostitution*, II, 1119.
47. Castiglioni, 454.
48. Lanciani, *Golden Days*, 84.
49. Sudhoff in Garrison, 191.
50. Castiglioni, 453.
51. Sarton, IIIa, 274.
52. Castiglioni, 465.
53. Ibid., 459; Lacroix, *Prostitution*, II, 951.
54. Molmenti, Parte I, Vol. II, 262.
55. Robertson, *Freethought*, I, 369.
56. Ibid.
57. Owen, *Skeptics*, 215.
58. *Cambridge Modern History*, II, 703.
59. Pastor, V, 157.
60. Owen, 208.
61. Ibid.
62. 209.
63. *De incantatione*, cap. iii, in Symonds, *Italian Literature*, II, 476.
64. Ibid., cap. xii, in Symonds, op. cit., 477
65. Owen, 201.
66. *De immortalitate animae*, cap. xiv.
67. Ibid.
68. In Owen, 204.
69. Ibid.
70. *De fato*, iii, 7.
71. In *Cambridge Modern History*, II, 703.
72. Pastor, V, 157.
73. Molmenti, Parte I, Vol. II, 1.
74. Burckhardt, 453.
75. Ranke, *History of the Popes*, I, 56.
76. Pastor, I, 27.
77. Pastor, X, 422.
78. *Encyclopaedia Britannica*, 11.ª ed, XXIII, 85a.
79. Symonds, *Italian Lit.*, II, 479.
80. Ibid.
81. Lea, *Inquisition in the M. A.*, III, 576.
82. Erasmo, Epístola xxvi, 34, in Robertson, J. M., *Freethought*, I, 370.
83. Guicciardini, I, 4.
84. Mather, F. J., *Western European Painting of the Renaissance*, 150.
85. In Villari, *Machiavelli*, I, 417.
86. Guicciardini, I, Introd. xvi.
87. Guicciardini, *Ricordi*, xxviii, in Burckhardt, 464, Pastor, VIII, 178, e Villari, *Machiavelli*, II, 86.
88. *Ricordi* civ e cclxvii, in Villari, *Machiavelli*, II, 86.
89. *Opere inedite*, ii, 51, in Sismondi, 389.
90. *Ricordi*, cccxlvi, in Villari, II, 85; Guicciardini, *History*, III, 104.
91. Villari, II, 158-9.
92. Ibid., 325.
93. In Roeder, 209.
94. Cf. as cartas, in Villari, I, 469 and II, 48.
95. In Pastor, V, 160.
96. Maquiavel, *Discourses*, ii, 10.
97. Ibid., ii, 18.
98. In Villari, II, 344.
99. *Discourses*, iii, 43.
100. Ibid., prefácio ao livro ii.
101. Maquiavel, *History*, v, 1.
102. Maquiavel, *The Prince*, cap. xxv.
103. *Discourses*, i, 3; *Prince*, iii.
104. Robertson, I, 374.
105. *Discourses*, i, 11.
106. I, 12.
107. I, 11-12.
108. I, 10.
109. II, 2; iii, 1.
110. I, 12.
111. III, 1.
112. III, 41.
113. I, 9.
114. *History*, v, 2.
115. In Villari, II, 143.
116. *Discourses*, i, 9.
117. *Prince*, 1.
118. *Discourses*, i, 12.
119. In Villari, II, 151.
120. *Prince*, xi-xii; *History*, vi, 1[illegible]
121. In Pastor, V, 164.
122. *Prince*, xv.
123. *Prince*, xviii.
124. Ibid., xvii.
125. *Discourses*, iii, 19.
126. Ibid., i, 10.
127. *Prince*, xxi.
128. Ibid., viii.
129. XVIII.
130. Ibid.
131. VII, xvii.
132. XXVI.
133. Villari, II, 193; Treitschke, H. von, *Lectures on Politics*, 29.

134. Bacon, F., *De augmentis scientiarum*, vii, 2.
135. Hegel, *Philosophy of History*, in Symonds, *Despots*, 367.

CAPÍTULO XX

1. Burckhardt, 485.
2. Coulton, *Medieval Panorama*, 192.
3. Platina, *Vitae*, in Burckhardt, 501.
4. Sismondi, 468.
5. Pastor, V, 84.
6. *Decameron*, i, 2 e 7.
7. Symonds, *Despots*, 458n.
8. In Roeder, 512.
9. Pastor, I, 31.
10. Molmenti, Parte I, Vol. II, 222.
11. Aretino, *Dialogues*, p. 82.
12. Guicciardini, *Considerazione* sobre os *Discourses* de Maquiavel (i, 12), in Villari, II, 151.
13. S. Catarina de Siena in Coulton, *Five Centuries of Religion*, II, 399.
14. Pastor, V, 171-3.
15. Robertson, I, 369.
16. Burckhardt, 502.
17. Robertson, I, 369.
18. Pastor, VI, 443.
19. Pastor, X, 457-76.
20. Bandello, *Novels*, Vol. I, Parte I, História I; Maulde, 178.
21. Ibid.
22. Pastor, V, 113.
23. Lea, *Auricular Confession*, III, 417.
24. Pastor, V, 133; Symonds, *Despots*, 477.
25. Pastor, V, 132.
26. Aretino, *La cortigiana*, Ato iii, p. 219 de *Works*.
27. Chubb, T. C., *Aretino*, 216.
28. Pastor, I, 26.
29. Molmenti, Parte II, Vol. II, 239.
30. Ibid., 238.
31. Castiglioni, 464; Burckhardt, 400, que considera o cálculo exagerado.
32. Castiglioni, 464.
33. Molmenti, 250n.
34. Pastor, VIII, 121.
35. Gregorovius, *Lucrezia*, 96.
36. Symonds, *Italian Lit.*, II, 225.
37. Maulde, 361.
38. Gregorovius, VIIIa, 306.
39. Lanciani, *Golden Days*, 67.
40. Ibid., 64.
41. Maulde, 360, 164.
42. Ibid., 27, 98.
43. Villari, I, 315.
44. Pastor, V, 105, 127.
45. Burckhardt, 416.
46. Um exemplo em Cartwright, *Isabella*, II, 288.
47. Maulde, 43.
48. Burckhardt, 456.
49. Maulde, 353; Sismondi, 747.
50. Ibid., 456.
51. Coulton, *From St. Francis to Dante*, 14.
52. In Symonds, *Italian Lit.*, II, 86.
53. Burckhardt, 346.
54. Molmenti, II, II, 92.
55. Burckhardt, 374.
56. Molmenti, 94; Taylor, *Leonardo*, 484.
57. Ibid.
58. Sismondi, 452.
59. Addison, Julia, *Development of Arts and Crafts in the Middle Ages*, 192.
60. Cagnola in Noyes, Milan, 133.
61. Cartwright, *Isabella*, II, 115.
62. Maulde, 131.
63. Ibid., 70-1.
64. Cartwright, *Beatrice*, 172.
65. Pastor, V, 17-9.
66. Symonds, *Despots*, 240f.
67. In Buckhardt, 404.
68. Ibid.
69. Pastor, VIII, 124.
70. Pastor, V, 107.
71. Ashley, W. J., *Introd. to English Economic History*, 447.
72. Pastor, V, 106.
73. *Cambridge Modern History*, I, 250; Symonds, *Despots*, 474.
74. Taine, *Italy: Rome and Naples*, 172.
75. Chubb, 23.
76. Guicciardini, III, 59.
77. Ibid., VII, 69; Maquiavel, *History*, vi, 4.
78. Pastor, V, 134.
79. Sismondi, 456.
80. James, *Bologna*, 138.
81. Schevill, *Siena*, 223.
82. Robinson e Rolf, 123.
83. Cartwright, *Isabella*, II, 59.
84. Lanciani, 99.
85. Brinton, *The Gonzaga Lords*, 88.
86. Fattorusso, 247.
87. Thorndike, *Science and Thought in the Fifteenth Century*, 53; Burckhardt, 374.
88. Friedländer, II, 176.
89. Wright, T., *Homes of Other Days*, 462.
90. Molmenti, II, II, 162.
91. *Decameron*, i, 1.
92. Molmenti, 231.
93. Villari, *Savonarola*, 246.
94. Gibbon, VI, 562.
95. Symonds, *Italian Lit.*, I, 397-8.
96. Vasari, II, 178-9, *Piero di Cosimo*.
97. Pastor, V, 48.
98. In Lang, P. H., *Music in Western Civilization*, 299.
99. Cellini, i, 32.
100. Lang, 302.
101. Castiglione, B., *The Courtier*, p. 76.

102. Ibid; *Oxford History of Music*, Introd. Volume, 215; Lang, 300.
103. *Oxford History*, Introd., 188.
104. In Einstein, Alfred, *The Italian Madrigal*, I, 39.
105. Symonds, *Ital. Lit.*, I, 217.
106. Einstein, 7.
107. Tr. Symonds, *Sketches*, II, 332.
108. Rabelais, *Pantagruel*, livro iv, Prólogo.
109. Grove, *Dictionary of Music*, IV, 809.
110. Einstein, 6, 8.
111. Luther, in Gregorovius, VIIIa, 249.
112. Ascham, *The Scholemaster*, 87.
113. Maquiavel, *Discourses*, i, 12.
114. Guicciardini, VIII, 354.
115. Pastor, V, 181.

CAPÍTULO XXI

1. Montalembert, *CAPÍTULO XXI*

1. A frase é de Michelets, *Histoire de France*, III, i, 2, p. 5.
2. Lacroix, Paul, *Arts of the M. A.*, 99.
3. Guicciardini, I, 147.
4. Guizot, *History of France*, II, 554.
5. *Cambridge Modern History*, I, 240.
6. Roscoe, *Leo X*, I, 200-1.
7. Prescott, II, 307.
8. Guizot, II, 511; Sismondi, 676.
9. Lacroix, *Prostitution*, II, 1130.
10. Pastor, VII, 105.
11. Ibid., 141; Roscoe, *Leo X*, II, 39; Guicciardini, VI, 382, contudo, acharam que Leão concordou.
12. De Grassis in Roscoe, *Leo X*, II, 40.
13. Pastor, VII, 139.
14. Beuf, 222.
15. Guicciardini, VII, 266.
16. Pastor, IX, 27.
17. Chubb, 76.
18. Symonds, *Despots*, 440.
19. Pastor, IX, 73.
20. Burckhardt, 162.
21. Pastor, IX, 91-113.
22. Ibid., 125.
23. Cartwright, *Isabella*, II, 232.
24. Tr. Symonds, *Ital. Lit.*, II, 368.
25. Pastor, IX, 266.
26. Ibid., 271.
27. Guicciardini, VIII, 230f.
28. Pastor, IX, 304.
29. Ibid., 328.
30. 331.
31. Sismondi, 687.
32. Young, 330.
33. In Cartwright, II, 272.
34. Guicciardini, IX, 98, 113.
35. Pastor, IX, 362.
36. Ibid., 390-405; Cartwright, II, 260.
37. Pastor, IX, 400, 413.
38. Guicciardini, IX, 305; Lanciani, 108.
39. Ibid., 107.
40. Guicciardini, IX, 307.
41. Pastor, IX, 400.
42. Symonds, *Revival*, 444-5.
43. Guicciardini, IX, 308; Pastor, IX, 413.
44. Symonds, *Despots*, 444; Job, x, 18.
45. Guicciardini, IX, 320-2; Pastor, IX, 424.
46. In Cartwright, *Isabella*, II, 270.
47. Burckhardt, 123; Symonds, *Despots*, 445.
48. Guicciardini, X, 139.
49. Sismondi, 729; Symonds, *Despots*, 446.
50. Fattorusso, *Florence*, 192.
51. Sismondi, 731.
52. Symonds, *Michelangelo*, 279.
53. Young, 351.
54. Pastor, X, 199.
55. Vasari, II, 295, *Peruzzi.*
56. Symonds, *Michelangelo*, 441.
57. Ibid., 372.
58. 255.
59. Vasari, IV, 119n.
60. Symonds, *Michelangelo*, 267.
61. Ibid., 282.
62. 324.
63. *Cambridge Modern History*, II, 67.
64. Pastor, X, 235.
65. Ibid., 322.
66. Carta de Gregorio da Casale, outubro de 1534, in Young, 358.

CAPÍTULO XXII

1. Burckhardt, *Cicerone*, in Vasari, IV, 320n.
2. Vasari, IV, 327.
3. Ibid., 329.
4. In Anderson, *Architecture of the Renaissance in Italy*, 145.
5. Esta seção é grata especialmente ao *Aretino* de Thomas Caldecott Chubb.
6. Chubb, 46.
7. Vasari, III, 77, *Marcantonio Bolognese*
8. In Chubb, 117.
9. Symonds, *Ital. Lit.*, II, 395.
10. Ariosto, *Orlando furioso*, xlvi, 14.
11. Maulde, 391.
12. Symonds, *Lit.*, II, 399-400.
13. Ibid, 404.
14. Chubb, 205.
15. Aretino, *Dialogues*, p. 55.
16. Aretino, 108, 83.
17. Roeder, 498.
18. Ibid., 441.
19. Taine, *Italy: Florence and Venice*, 289.
20. In Gronau, *Titian*, 46.
21. Chubb, 437.

22. Vasari, IV, 286.
23. Ruskin, *Stones of Venice,* I, 10.
24. Vasari, IV, 298.
25. In Mather, *Venetian Painters,* 340.
26. Soulier, G., *Le Tintoret,* 12.
27. Ibid., 19; Mather, 342.
28. Soulier, 115.
29. Ruskin, *Stones,* III, 285.
30. Ibid., 295.
31. Symonds, *Fine Arts,* 377.
32. Soulier, 75-6.
33. Ruskin, *Stones,* II, 243.
34. Siviero, R., *Catalogue of the Second National Exhibition of the Works of Art Recovered in Germany,* 45.
35. Mather, *Venetian Painters,* 396.
36. Ibid., 168.
37. 416; Venturi e Skira-Venturi, *Italian Painting: The Creators of the Renaissance,* 164.
38. Ruskin, *Stones,* II, 10.
39. Citado por E. Herriot em uma conferência em Cannes, janeiro de 1951.

CAPÍTULO XXIII

1. Thompson, J. W., 376.
2. Adams, Brooks, *The New Empire,* 90.
3. Cf. Barnes, H. E., *History of Western Civilization,* I, 867.
4. Robertson, J. M., I, 469.
5. Symonds, *Catholic Reaction,* I, 33.
6. Ibid., 38, 234-334; Sismondi, 763.
7. Symonds, *Catholic Reaction,* I, 273.
8. Coulton, *Medieval panorama,* 679.
9. Ranke, *History of the Popes,* I, 181.
10. Guicciardini, X, 257.
11. Ibid., 258.
12. Cardan, Jerome, *Book of My Life,* cap. ii.
13. Ibid., cap. vi.
14. Hallam, H., *Literature of Europe,* I, 451-2.
15. Duhem, *Leonardo,* I, 229f; Wolf, A., *History of Science, Technology, and Philosophy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries,* 537.
16. Cardan, cap. xiii.
17. Cap. xiv.
18. Prólogo.
19. Walsh, *The Popes and Science,* 116.
20. Cornaro, 43-7.
21. Ibid., 66-72.
22. Ibid., 79, 92, 103.
23. Ibid., Introd., 31. Addison, no Nº 195 de *The Spectator,* III, 328, faz bom uso do tratado de Cornaro.
24. Hallam, II, 88.
25. Ibid., 119; Robertson, I, 470.
26. Hallam, II, 260.
27. Bandello, III, 123.
28. Holzknecht, *Backgrounds of Shakespeare,* 243.
29. *Cambridge Modern History,* III, 400-4.
30. Cellini, ii, 99.
31. Ibid., ii, 70.
32. James, *Bologna,* 317.
33. Vasari, III, 237, *Pontormo.*
34. Ibid., 245.
35. Cellini, i, 2.
36. Ibid., i, 14.
37. I, 26.
38. I, 52.
39. II, 33.
40. II, 50.
41. I, 51.
42. I, 73.
43. I, 64.
44. I, 55.
45. I, 74.
46. II, 26.
47. II, 12.
48. II, 28.
49. Ibid.
50. II, 34-5.
51. II, 37.
52. Notas por Symonds, p. 415.
53. I, 58.
54. Symonds, *Michelangelo,* 484.
55. Vasari, IV, 134, *Michelangelo.*
56. Ibid., 140.
57. 148.
58. Symonds, *Michelangelo,* 501.
59. Ellis, H., *Studies in the Psychology of Sex,* Vol. II, *Sexual Inversion, 19.*
60. Maulde, 182.
61. Symonds, 377; Taine, *Italy: Rome and Naples,* 188.
62. Symonds, 442.
63. Vasari, IV, 198.
64. Symonds, 490.
65. Vasari, IV, 219.
66. Ibid., 203.
67. Ruskin, *Modern Painters,* Parte, I, cap. ii, end.
68. Symonds, 372.
69. Balcarres, Lord, *Evolution of Italian Sculpture,* 271; Spengler, O., *Decline of the West,* I, 276.

Sobre os Autores

WILL DURANT nasceu em North Adams, Estado de Massachusetts, em 1885. Cursou escolas paroquiais católicas em sua cidade natal, em Kearny, Estado de Nova Jersey, e posteriormente a faculdade jesuíta St. Peter's College, de Jersey City, Nova Jersey, bem como a Universidade Colúmbia, em Nova York. Trabalhou um verão como repórter no *Journal*, de Nova York, em 1907, mas, por temperamento, não conseguiu adaptar-se ao trabalho e passou a lecionar (1907-11) Latim, Francês, Inglês e Geometria no Seton Hall College, em South Orange, Nova Jersey. Entrou no seminário no Seton Hall em 1909, saindo dois anos depois por motivos que ele descreveu no seu livro *Transição*. Passou da tranqüila vida de seminarista para os círculos mais radicais de Nova York e tornou-se (1911-13) professor da Ferrer Modern School, onde se fazia uma experiência em educação livre. Em 1912 viajou pela Europa a convite e por conta de Alden Freeman, de quem se tornara amigo, e começou a alargar seus horizontes de cultura.

Voltando a Ferrer School, apaixonou-se por uma de suas alunas, demitiu-se do cargo e tomou-a como esposa (1913). Durante quatro anos fez estudos de pós-graduação na Universidade Colúmbia, especializando-se em Biologia e Filosofia. Recebeu o seu Ph.D. em 1917 e lecionou Filosofia um ano em Colúmbia. Em 1914, numa igreja presbiteriana de Nova York, Durant começou a pronunciar palestras bissemanais sobre História, Literatura e Filosofia, que se estenderam por 13 anos e lhe proporcionaram a base inicial para seus trabalhos posteriores.

O inesperado sucesso de *A História da Filosofia* (1926) permitiu-lhe aposentar-se do magistério. Daí em diante, com exceção da publicação de ocasionais ensaios, o casal Durant empregou a maior parte de seu tempo de trabalho (oito a quatorze horas diárias) ao livro *A História da Civilização*. Para se prepararem melhor para a obra, Will Durant e a mulher viajaram pela Europa em 1927, deram a volta ao mundo em 1930, para estudar o Egito, o Oriente Próximo, Índia, China e Japão, e novamente circularam a Terra em 1932, para visitar o Japão, a Manchúria, Sibéria, Rússia européia e Polônia. Essas viagens deram o *background* para o livro *Nossa Herança Oriental* (1935), como primeiro volume de *A História da Civilização*. Várias outras visitas à Europa serviram de preparo para o Volume II, *Nossa Herança Clássica* (1939), e Volume III, *César e Cristo* (1944). Em 1948, seis meses passados na Turquia, Iraque, Irã, Egito e continente europeu forneceram a perspectiva necessária para o Volume IV, *A Idade da Fé* (1950). Em 1951, o casal Durant voltou à Itália para acrescentar um mundo de conhecimentos adquiridos laboriosamente para o preparo e publicação (1953) do Volume V, *A Renascença*; e em 1954, estudos posteriores na Itália, Suíça, Alemanha, França e Inglaterra abriram novas vistas para o Volume VI, *A Reforma* (1957).

A participação da Sra. Durant no preparo desses volumes tornara-se, a cada ano, tão substancial que no caso do Volume VII, *Começa a Idade da Razão*, por justiça, seu nome juntou-se, na página-título, ao do marido como co-autora. O nome Ariel, de sua mulher, foi pela primeira vez usado por Will Durant no seu romance *Transição* (1927) e no seu livro *Mansões da Filosofia* (1929), republicado como *Os Prazeres da Filosofia*.

Com a publicação do Volume XI, *A Era de Napoleão*, os Durant concluíram uma obra que abrangeu mais de quatro décadas de trabalho.

A HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO

de
WILL e ARIEL DURANT

V
A HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO
A RENASCENÇA

28825-8